



demonul
teoriei



Jean-Luc Hennig

Apologia plagiatului



EDITURA
ART

Jean-Luc Hennig (n. 1946), scriitor francez, profesor la Universitatea din Cairo, jurnalist (la *Libération*), prezentator de radio (Europe 1 și Radio suisse romande), este cunoscut mai ales prin eseurile sale despre sex și moarte: *Morgue* [Morga] (1977), *Dictionnaire littéraire et érotique des fruits et légumes* [Dicționarul literar și erotic al fructelor și legumelor] (1994), *Brève histoire des fesses* [Scurtă istorie a feselor] (1995), *Érotique du vin* [Erotica vinului] (1999), *Sperme noir* [Sperma neagră] (2006).

Carte recomandată de



**Apologia
plagiatului**

**Colecția
Demonul teoriei**

Jean-Luc Hennig

Apologia plagiatului

**Traducere din limba franceză
și note de Mădălin Roșioru**

Prefață de Gabriel H. Decuble



Colecția „Demonul teoriei“ este coordonată de Laura Albulescu.

Redactor: Raluca Dincă

Tehnoredactor: Vasile Ardeleanu

Design copertă: HighContrast.ro

DTP copertă: Ionuț Broșțianu

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
HENNIG, JEAN-LUC

Apologia plagiatului / Jean-Luc Hennig;

trad. de Mădălin Roșioru; pref. de Gabriel H. Decuble. -

București: Art, 2009

ISBN 978-973-124-392-4

I. Roșioru, Mădălin (trad.)

II. Decuble, Gabriel H. (pref.)

821.133.1-31=135.1

Jean-Luc Hennig

Apologie du plagiat

© Éditions Gallimard, Paris, 1997

© GRUPUL EDITORIAL ART, 2009, pentru prezenta ediție

Noul Menon

sau

De ce nu știm

când și cum săvârșim plagiatul

Nu puțini scriitori au visat, la un moment dat, să scrie acea carte totală și ultimativă, care să facă inutil tot ce s-a scris vreodată în istoria literaturii universale. Atâta doar că o astfel de carte ar trebui să conțină în sine toate cărțile lumii deodată. Așa se explică superlativul „cartea cărților” folosit pentru Biblie și tot așa trebuie să-i fi venit și lui Northrop Frye ideea că Biblia este arhitextul întregii culturi occidentale. Ceva din această reprezentare mocnește în planurile tuturor marilor creatori, de talia unui Dante sau a unui Goethe, care au scris opere vaste, frizând megalomania, tocmai pentru că au avut conștiință canonică. Astfel, *Divina comedie* sau *Faust* sunt edificii monumentale care pretind, prin structură și întindere, să pună capac tradiției și să devină de nedepășit și, mai ales, de neocolit pentru tot ceea ce vine din urmă. Dar, atenție!, fiind atât de cuprinzătoare, aceste opere nu puteau să fi fost scrise altfel decât compilând – cu măiestrie, ce-i drept – tot ceea ce era deja scris dinainte; în cazul lui *Faust*, de exemplu, cartea populară cu același nume, dar și prelucrarea lui Christopher Marlowe, dar și legenda Sfântului Teofil, dar și scrierile lui Paracelsus, dar și cartea veterotestamentară *Iov*, dar și legenda lui Philemon și Baucis, dar și câteva mituri din

antichitatea greacă și încă multe și multe altele. Câtă originalitate!

Despre cartea totală specula și Borges, asemuind-o nisipului, pentru că nu ar avea, asemenea acestuia din urmă, nici început, nici sfârșit. Însă, pentru Borges, cartea de nisip era o nealcătuire înfricoșătoare, numerotarea paginilor ei sfidând logica prin imprevizibilitate. O astfel de carte și-ar avea corespondentul în aconcept (*Unbegriff*), în acea mărime incomensurabilă, despre a cărei existență știm, de la Leibniz încoace, că este demonstrabilă matematic, dar nici-cum reprezentabilă grafic, nici măcar cu ochiul minții. Dacă deja cele 360 de grade de pe raportor sunt greu de gestionat pentru șubredele noastre simțuri, atunci ce ne-am face cu un hiliagon – o figură regulată cu o mie de laturi –, știind prea bine că toate aceste laturi sunt circumscrise unui cerc?

Puși să ne reprezentăm o astfel de figură geometrică, ne-am trezi cu toții că suntem analfabeți precum sclavul lui Menon, din dialogul platonice omonim. Totuși, la fel ca în cazul acelui sclav, se va găsi mereu un Socrate care să ne arate că știm lucruri pe care nu le-am învățat niciodată, în virtutea faptului că sufletul nostru a avut dintotdeauna intuiția universului și că doar încarnarea în vremelnica făptură l-a făcut să uite. Vom descoperi astfel că putem accede, prin jocul minții, chiar și la ceea ce ni se prezintă, în primă instanță, ca fiind aconcept. Jean-Luc Hennig, autorul *Apologiei plagiatului*, vrea să ne fie Socrate, să ne moșească demult uitatele adevăruri despre scris și scriitură, despre cărți. El știe că o carte ce ar conține, fără rest, milioanele de cărți scrise vreodată e incomensurabilă. Dar că o astfel de carte există măcar virtual, ea fiind suma tuturor plagiatelor posibile.

Pe același raționament, totalitatea cărților scrise și încă de scris într-o anumită limbă ar fi limba însăși. Prin urmare, „cartea cărților” ar trebui să conțină toate limbile Pământului, câte au fost, câte mai sunt și câte vor mai fi. Ne întoarcem astfel la mitul limbii originare, la facultatea adamică de a numi toate lucrurile care sunt, cum că sunt, și, forțând puțin exegeza biblică, toate cele care nu sunt, cum că nu sunt. Astfel, refăcând prin fiecare spunere sau scriere gestul lingvistic primordial, ne alăturăm unei serii nesfârșite de imitatori, fie că vrem, fie că ne trâmbișăm zgomotos originalitatea.

Dar autorul eseului de față ne rezervă o altă opțiune, aceea a umilității medievale, a piticului cățarat pe umerii uriașului, ca premisă a acceptării noastre în cetatea literelor. Nu poți fi tolerat aici fără a arăta tu însuși toleranță. Or, toleranța începe prin a recunoaște neajunsul funciar al literaturii și al culturii în general: anume că nu poți fi original decât într-o limbă nevorbită pe Pământ, întrucât orice limbă naturală este suma tuturor discursurilor care o actualizează, majoritatea acestor discursuri purtând mereu semnul alterității. Cam aceasta este aporia pe care își structurează și Jean-Luc Hennig eseul său. Acesta nu tratează o temă predilectă a autorului, iar întrebarea legată de ce anume l-a putut deturna de la mult mai fascinanta temă a erotismului – hetero și homo –, pe care a cultivat-o cu atâta fidelitate în alte eseuri, are un răspuns simplu: fiind acuzat el însuși de plagiat în cazul cărții *Horoscopul neîndurător* (*L'Horoscope cruel*, 1995), Hennig a fost nevoit să explice în fața judecătorului pasajele comune cu scrierea *Tristețea balanței și alte zodii* (*Tristesse de la balance et autres signes*, 1983) a lui Jacques A. Bertrand.

Apologia de față este, prin urmare, rodul autojustificării. Curtând clemența publicului, Hennig îi cere acestuia să facă, una după alta, concesii privind caracterul profund omenesc, prea omenesc al plagiatului. Prin urmare, fiecare afirmație de-a sa trebuie citită, la fel ca în dialogul platonice evocat mai sus, cu un *nu-i așa că...?* îngânat în subconștient. Nu-i așa că „totul ne aparține, după cum, la fel de bine, nimic nu ne aparține”? Nu-i așa că „poezii minore împrumută, pe când cei mari fură de-a dreptul”? Or, explicarea unui fenomen literar prin recursul la antropologie are avantajul de a stinge *ab initio* orice răbufnire elitistă, permițând cel mult o meritocrație ad-hoc.

Să exemplificăm acest lucru pe terenul literaturii române: vorbitorul curent de limbă română nu este, antropologic vorbind, cu nimic mai prejos decât un Eminescu, iar faptul că cel dintâi e obsedat de conjuncția *deci* sau că se folosește permanent de clișee fără valoare de comunicare nu denotă decât o proastă gestionare a plagiatului, ba chiar o cantonare iresponsabilă în doar câteva surse, și acelea nu tocmai cele mai onorabile. În schimb, poetul național are meritul de a-și fi însușit o limbă străină și cunoștințe solide de filologie prin care să acceadă la lirica unui Gottfried Keller – atât cât să scrie *La steaua* – sau la creațiile unui Horațiu – atât cât să scrie *Odă în metru antic*. Și de ce l-am blama pe Eminescu pentru acest „transfer cultural”, când Horațiu însuși se lăuda a fi fost primul care a transpus în latină iambii lui Arhiloh? Forțând superlativul, Jean-Luc Hennig ne arată de ce plagiatul este „cel mai comun” lucru pe lume. Atât de comun, încât pune în aceeași ecuație un poet de primă mărime și, să zicem, un politician care folosește defectuos buclucașele pluraluri ale substantivelor neu-

tre. Chiar așa, care e forma corectă: *pluraluri* sau *plurale*? Până și în ezitări plagiem limba română...

Stratagema retorică cea mai nimerită pentru a susține o teză atât de îndrăzneată este recursul la autoritate, iar figura de stil aferentă nu poate fi alta decât așa-numitul *exemplum*: și Voltaire a plagiat, Montaigne nu mai puțin, despre un Diderot, un Beaumarchais sau un de Musset, ce să mai vorbim... Înșiruind zeci de exemple de „plagiatori” celebri, provenind mai ales din literatura franceză, autorul vrea să ne convingă de faptul că orice scriitură este un palimpsest, că plagiatul este cea mai ingenuă formă de euharistie literară, de transsubstanțiere a unui antic într-un modern, a unui model într-un ucenic, și că doar prea limitata noastră erudiție ne împiedică să refacem șirul ascendent, drumul către originea unui text. Nereușind, considerăm că noi înșine suntem originea. Trufie, trufie și iarăși trufie!

Nu mai bine ne împăcăm cu soarta noastră de plagiatori, fie și involuntari? În fond, plagiatul are la bază lectura sau, mai general, informația de orice fel, fiind, prin urmare, un viciu cultural constitutiv, fie că e săvârșit cu bună sau rea credință. Așa stând lucrurile, Jean-Luc Hennig nu ratează șansa de a ridica plagiatul la rangul de instanță culturală autonomă, de „mână invizibilă” care scrie alături de mâna autorului, fără a se divulga, întrucât are strategiile ei de captare: pânda păianjenului, mrejele pescarului, lațul vânătorului etc. Este, practic, imposibil să ocolești toate aceste capcane. Pentru a fi într-un totu liber de tentație, trebuie să-ți stingi ego-ul, să renunți definitiv la scris, să amuțești. Altminteri, pericolul pândește din orice cotlon al textului. Te trezești că folosești cuvinte „arse” cărora, în naivitatea ta, încă le mai acordai virtuți de expresivitate;

că, vrând să extragi morala unui episod narativ, nu faci altceva decât să repeți o înțelepciune veche de când lumea; că metaforele pe care le credeai teribil de inovative fuseseră deja folosite de altcineva, eventual de un poet de limbă străină care n-a fost încă tradus; că memoria îți joacă feste și, de fapt, în formularea pe care o credeai din cale-afară de izbutită n-ai făcut altceva decât să citezi un comentator sportiv, pe care, în fond, îl detești și care, la rândul lui, cita un prieten de crâșmă mai hâtru, care prin anii '50 lectura din Gorki pe rupe, învățând unele pasaje pe de rost... Of, câte ispite nebănuite!

Deja autocitatul, poetica obsesiei și a repetiției te dau în vileag ca propriul tău plagiator, lăsând să se întrevadă un narcisism greu de reprimat. Dar abia în acest fel ne dăm seama că plagiatul este o formă de erotism, iar Jean-Luc Hennig nu ezită să descrie relația dintre plagiator și cel plagiat, dintre fur și păgubaș, ca pe una de dragoste – de fapt, ca pe un triumfhi pasional, în stil stendhalian, în care cititorul este mereu terțul. Acel terț care fie devine complicele unei trădări, fie, simțindu-se trădat, devine denunțator.

O astfel de abordare nu putea să nu iște și reacții adverse. Astfel, pentru a da un singur exemplu, Pierre Lepape îl acuza pe Jean-Luc Hennig în foiletonul său din revista *Monde des livres* că întreține, voit sau nu, confuzia între plagiat și tradiția clasică a modelului; între arta citării și practica malonestă a compilării; între estetica imitației și furtul intelectual; în fine, între cearta dintre antici și moderni pe marginea originalității și revendicarea socială a proprietății intelectuale. Dar e limpede, pentru cine vrea să se lase cucerit de argumentele lui Hennig, că toate aceste rigori lezate de autor nu ar fi fost justificate în economia

eseului său. Acolo unde un Donat, acel Cerber al gramaticii, dialecticii și retoricii, ar fi tușit apodictic și-ar fi strănutat taxonomic, trădându-și astfel alergia față de corupătorii de sisteme, Jean-Luc Hennig face dovada celei mai pure antifilologii feline, cu insinuări codate și perfidii de smarald.

Vrând să pună ordine în lucruri, sistemele clasifică și creează falii categoriale. Dimpotrivă, eseul de față așterne covorul unei nesfârșite fraternități. Pășind pe el, nimeni nu se simte străin. Așa încât cititorul va avea măcar satisfacția de a-și da seama că nu e singur în a fi știut dinainte lucruri pe care nu le-a învățat niciodată; că, dimpotrivă, asta ni se întâmplă tuturor, deoarece, fiind obligați să vorbim limba comunității lingvistice în care trăim, nu facem altceva decât să o plagiem încontinuu. Motiv de resemnare? Nici vorbă, ne asigură autorul. E ceva atât de normal, încât a ne plânge ar fi totuna cu a nega pilozitatea nazală. În consecință, cititorului i se oferă șansa să zâmbească bonom și să-și reîncarce bateriile cu optimism. În plus, neratând șarja și ironia discursului lui Jean-Luc Hennig, cititorul va ști să aprecieze, dincolo de vervă, profundul umanism care-i subîntinde pledoaria.

La urma urmei, câtă știință suportă bietul om în timpul unei singure vieți? Și câtă erudiție suportă semenii săi, pentru a-l descoperi și a-l denunța drept impostor? Pentru cine acceptă aceste considerente, acuzația de plagiat devine o piatră de neridicat.

Gabriel H. Decuble

lui Lionel Povert

Omne meum, nihil meum
(„Totul îmi aparține,
nimic nu-mi aparține“).
Macrobius, *Saturnalia*

Acesta este un plagiat

În 1892, Anatole France consacră una dintre cronicile sale din Viața literară unei „Apologii pentru plagiat”. Un tânăr poet, Maurice Montégut, și-a dat seama că situația capitală din Obstacolul, piesa lui Alphonse Daudet, provenea dintr-o dramă în versuri, Nebunul, pe care o publicase în 1880. Fapt care-l nemulțumește pe Anatole France. Și pe care nu-l ascunde. Bate cu pumnul în masă. „Căutarea plagiatului – avertizează el – duce întotdeauna mai departe decât credem sau vrem.” Îndeosebi la sursele textului autorului plagiat. Domnul Maurice Montégut, adaugă el, ar trebui să-și spună că o situație aparține nu celui care a găsit-o primul, ci aceluia care a fixat-o puternic în memoria oamenilor. Molière, de exemplu. Care a împrumutat de la toată lumea. Atât de la moderni, cât și de la antici, de la latini, spanioli, italieni și chiar de la francezi. A scormonit după bunul său plac prin lucrurile lui Cyrano, ale lui Boisrobert, ale bietului Scarron și ale lui Arlechin. Dar, iată, „tot ce ia îi aparține numaidecât, deoarece își pune pecetea pe acestea”. „Autorii noștri la modă n-au decât să fure una-alta, continuă France. N-am nimic împotriva. Vor fi furat oricum mai puțin decât La Fontaine sau decât Molière. Am îndoieli serioase că severitatea acuzatorilor lor s-ar baza pe o cunoaștere exactă a artei de a scrie. Motivele acestei rigori sunt de alt ordin, iar primul dintre ele e banul.”

Dar France merge și mai departe. În fond, ce e plagiatul? Luați definiția lui Bayle, din Dicționarul istoric și critic (pe care l-a publicat în 1697): „A plagia înseamnă a scoate mobilele din casă și a face curat, a mătura grăunțele, paiele, pleava și praful în același timp.” Da, ați citit bine. Ceea ce se reproșă în secolul al XVII-lea nu era furtul, ci furtul unor prostii. „Un astfel de scrib – scrie France – nu este demn de a scrie și de a trăi. Dar scriitorul care nu ia de la alții decât ceea ce-i convine și-i este de folos, știind să aleagă, e un om cinstit.” Îndârjirea de a urmări un om pentru plagiat e un viciu al epocii, conchide el. Iar acest viciu este originalitatea. „Când observăm că ni se fură ideile, să cercetăm, înainte să facem zgomot, dacă erau într-adevăr ale noastre.” Iată ce mai spune: „Vrem să uimim, și nimic altceva. O singură laudă își face efectul, cea prin care ni se remarcă originalitatea, ca și când originalitatea ar fi ceva dezirabil în sine, ca și când n-ar exista originalități atât rele, cât și bune.” „Individualismul împins atât de departe, precum îl vedem în ziua de azi, e ceva primejdios.”

Să mergem mai departe. În chip de omagiu adus lui Anatole France. Totuși, cu această precauție ce ține de practică: textul pe care îl vom citi în continuare conține pe alocuri câte o frază care nu-mi aparține, dar pe care pur și simplu am reprodus-o întocmai, cuvânt cu cuvânt, ceea ce îndeobște se cheamă plagiat. Îmi închipui că, pentru un cititor avizat, va fi o joacă de copil să le repereze. Cât despre autorii lor, pe care am omis să-i numesc și chiar să-i avertizez și care, din această pricină, s-ar putea ofusca, îi rog dinainte să-mi ierte aceste furăciuni de nemărturisit. Altădată, unii se lăudau că sunt în stare să dea lecții de „plagiatism”. La urma urmelor, de ce nu? Deși, după părerea mea, nu-i nevoie de lecții pentru a plagia. Și nici pentru a scrie. Prin urmare, aș vrea să schitez aici, cu

dedicație pentru Marile-Capete-Moi ale vremii noastre (cum spune Lautréamont), o scurtă estetică sau, să spunem, erotică a plagiatului. Pentru că am furat, am fost furat la rândul meu, și totuși n-am țipat pe motiv de viol inter nates, că mi-a fost răpit sufletul, că mi-a fost furată esența sau nu știu ce alte asemenea baliverne. Mi-am scris întotdeauna fiecare carte în umbra lăsată de alta, în oblicitatea ei, cum va „cu materialul clientului” (cum se spune despre o croitoreasă care lucrează „cu materialul clientului”). La care se adaugă toate lecturile adiacente, întâmplătoare, circumstanțiale, de unde șterpeleam crâmpoie de fraze, uneori cuvinte ce mă îndrumau acolo unde voiam să ajung fără să știu: ceea ce era deja scris devenea viitoarea mea scriere. Și asta pentru că frazele vor întotdeauna să spună o mie de alte lucruri decât cele pe care le spun, iar plagiatul nu e niciodată altceva decât arta anamorfozei.

Dar ceea ce mă-ncântă mai mult în plagiat, constituind natura improprie a acestuia, este, bineînțeles, caracterul său clandestin. Această dorință de umbră este cu siguranță resor-tul intim al plagiatului. Farmecul duplicității sale. Evident, toată lumea plagiază sau a plagiat, mai devreme sau mai târziu. Plagiatul este cel mai răspândit lucru din lume, și nu numai când studiem, când călcăm pe urmele altcuiva, (ca Mozart cu Bach sau Valéry cu Baudelaire). „Imaginile – scrie V. Șklovski în 1925 – vin de nicăieri, sunt ale lui Dumnezeu. Cu cât faceți mai multă lumină asupra unei epoci, cu atât vă convingeți mai mult că imaginile pe care le considerați creația unui anumit poet sunt împrumutate de acesta de la alți poeți aproape fără nici o schimbare” (Arta ca procedeu). Poate chiar această dorință nu speră decât un lucru: să fie depistată, să fie, în sfârșit, descoperită prin efracție. Deoa-rece plagiatul, precum crima, nu există decât dacă este dat

în vileag, dezvăluind atunci, în mod brutal, fața nevăzută a travaliului literar: la urma urmelor, plagiatul este o artă poetică. El arată că încântarea produsă de un text nu este decât efectul unor manevre și ocolișuri, că literatura nu este decât o muncă de croitorie, de butășit sau de „umplură” (Montaigne), iar originalitatea, în materie de creație, nu e decât o momeală, o înșelăciune. Un text nu e niciodată altceva decât amprenta altui text, și astfel putem ajunge până la originile scrisului. În dauna integrităților prozei – cum spunea Bernard Teyssèdre în Foi de fol –, limbajul nu există în stare sălbatică.

Le mulțumesc în mod deosebit lui Roger Chartier, Roland de Chaudenay, Antoine Compagnon, Gérard Genette, Jean-François Jeandillou, Jean-Claude Lebensztejn, Pascal Quignard, Michel Schneider, Daniel Sibony și, firește, lui Philippe Sollers.

I

**Despre plagiat
și împrejurările sale**

Cele două înșelătorii

La Roma, era numit *plagiator* cel care fura sclavii altuia sau care cumpăra sau vindea ca sclav o persoană liberă. Pentru acest delict, era condamnat la biciuire. Acest sens îl găsim la Cicero sau la Seneca. Dar, încă din epoca romană, observă Jean-François Jeandillou (*Estetica mistificării*), termenul a fost aplicat în mod metaforic domeniului literar, autorul și opera sa fiind atunci sugestiv identificați cu perechea stăpân-sclav: răpitorul este, în acest caz, cel care ajunge să pună stăpânire pe o operă scrisă de altul. Cuvântul derivă din adjectivul grecesc *plagios* – cel care folosește o strategie oblică, echivocă sau șireată. De altfel, de la același cuvânt s-a format termenul *plagiostomi*, selacienii cu gura oblică, precum torpilele sau rechinii, asociați în mod bizar, într-un vis al lui Freud, cu Pelagia, cu plagiatul și cu vezica înotătoare (*Interpretarea viselor*). Pornind de la acest prim sens, latina a dat naștere la două derivate: *plagiaria*, seducătoare (epitet al lui Venus), și *plagiarius*, ce apare pentru prima dată în epigramele lui Marțial¹, plagiatorul (în sensul actual al termenului). Pentru că adesea Marțial tună și fulgeră împotriva acelor plagiatori care merg cu nerușinarea până la lectura publică a operei „lor“, și nu numai la Roma, ci și la Cordoba, la Cadiz. Atâta doar că din această situație

¹ Marțial, *Epigrame*, trad. de Tudor Măinescu, Editura pentru literatură universală, București, 1961.

el face mici piese feroce, și toată lumea râde. Acest plagiator, căruia Marțial îi schițează *characterul*, este numit Fidentinus. Într-o bună zi, Fidentinus face imprudența de a strecura printre paginile poetului o pagină din producția proprie. Asta-i bună! „O pagină ce strigă «Ai furat!»² (I, 53), strigă Marțial furios. Sau: „Tu, Fidentine, scrisul mi-ai furat, / Și-acum te crezi poet, cu-adevărat / [...] / Așa te-mpăunezi și tu, poete, / Ești chel ca-n palmă și te porți cu plete!”³ (I, 72).

Marțial, de fapt, critică nu atât plagiatul, cât ceea ce vom numi, în cele ce urmează, contrafacerea. De îndată ce Fidentinus își însușește volume întregi din poeziile sale, pentru a le revendica paternitatea, el se consideră furat *financiar*. „Tu, care-a mele versuri vrei să le șterpelești, / Crezi că ți-e dat, în voie, poet să te numești? / Plătind o biată carte transcrisă? Să mă ierți! / Nu poți să-ți cumperi faimă cu șapte-opt sesterti”⁴ (I, 66). Sau: „Dacă vrei să se spună că sunt ale mele, îți voi trimite poemele mele pe degeaba; dar, dacă vrei să treacă drept ale tale, măcar cumpără-mi tăcerea”⁵ (I, 29). Și dacă Marțial se crede lezat e din cauză că la Roma nu există proprietate literară și nici *copyright*. Odată apărută, cartea intră în domeniul public. Fiecare își poate face o bibliotecă copiind opere împrumutate. Cum spune și Horațiu: „Tema de toți cunoscută un bun ce-i al tău îți devine.”⁶ Cartea este a tuturor, toată lumea o poate imita fără a fi obligată să-l omagieze pe autor sau să-i plătească vreo contribuție.

² „Dovada plagiatului“, *ibidem*, p. 62.

³ „Poetul cu plete false“, *ibidem*, p. 70.

⁴ „Versuri de vânzare“, *ibidem*, p. 69.

⁵ Epigramă netradusă în ediția citată.

⁶ Horatius, „Epistola către Pisoni. Arta poetică“, trad. de Ionel Marinescu, în *Opera omnia*, ediție îngrijită de Mihai Nichita, Editura Univers, București, 1980, p. 315.

Deci, pentru Marțial, între raptul unui sclav și furtul poeziilor sale, este același prejudiciu comercial, orice altă considerație ontologică netrebuind imputată decât creștinătății sau psihanalizei. De altfel, Voltaire (care a fost un mare plagiator) spune lucrurilor pe nume: „Când un autor vinde gândurile altuia ca fiind ale sale, acest furt se cheamă plagiat.”

Înșelătoriile literare, explică Pierre Larousse (*Marele dicționar universal al secolului al XIX-lea*), sunt de două feluri: fie autorul care comite o fraudă de acest gen își asumă opera altuia (plagiatul propriu-zis), fie își plasează propriile sale elucubrații, dintr-un motiv oarecare, sub numele unui autor mai vechi sau mai cunoscut (uzurparea autorului). Așadar, putem avea un plagiat al operei sau un plagiat al numelui, cum i se întâmpla lui Lope de Vega: se plânga constant de acele ediții de *comedias* care nu-i aparțineau, dar care circulau sau erau reprezentate sub numele său, astfel încât să atragă publicul (o formă destul de paradoxală de plagiat, deoarece chiar numele plagiatorului este disimulat). Dacă ne raportăm la etimologia sa, cuvântul *supercherie* („înșelătorie”) înseamnă un exces, o nesăbuintă, un factor de dezordine: Montaigne, în 1588, o folosește în sensul de *abuz de putere*; accepția modernă de „înșelătorie ce implică substituirea autenticului cu un fals” datează abia din 1616. Dar nimic nu ne interzice să vedem în conceperea unui apocrif o tactică de scriitură sau un mod de a mistifica publicul. „*Stricto sensu* – notează Jean-François Jeandillou –, mistificarea este înainte de toate o inițiere: cuvântul face parte din aceeași familie lexicală⁷ ca *mister*, iar mistificatorul joacă, în

⁷ În română, Mircea Anghelescu a îmbogățit această familie lexicală cu termenul *mistificiuni*, ce dă titlul unui volum consacrat de altfel plagiatului.

mod paradoxal, un rol de inițiator, de *mistagog*. El supune un simulacru sagacității cititorilor pentru a-i prinde pe unii dintre ei în capcana credulității, sau chiar a incompetenței. Între un text adevărat și un nume adevărat – chiar și o pastişă e un text adevărat, și chiar un pseudonim este un nume adevărat – stabilește un raport fals. Mistificarea literară este întotdeauna un fel de probă de calificare, ca un rit de trecere ce permite fiecăruia să-și dea măsura clarviziunii. “Prin urmare, a concede textului mistificator o virtute *inițiatică* înseamnă a recunoaște că mistificarea însăși nu poate fi înțeleasă în afara ambiguității sale dintâi.

Aparent, e o mare distanță – scrie Nodier în ale sale *Probleme de literatură legală* (1812) – între crima de plagiat și cea de uzurpare a autorilor sau a operelor, una dintre cele mai comune. Am crede chiar că sunt total opuse dacă spiritul n-ar recunoaște între ele un raport ce ține de amorul propriu al celui căruia, în loc să se bucure sub numele său de reputația altuia, îi place să se bucure sub numele altuia de succesul propriului său talent. „Totuși, marilor oameni nu le-a fost greu să se folosească de aceasta: ne stă mărturie povestea lui Michelangelo, care s-a prefăcut că a scos de sub ruinele Romei un tors căruia îi păstrase extremitățile, așteptând ca admirația publică să-i atribuie opera celor mai mari artiști din timpurile străvechi pentru a se bucura de onoare.“ De altfel, unii, printr-o dublă înșelătorie, combină plagiatul și falsul, ca și când ar vrea cu orice preț să fie eclipsați atât prin nume, cât și prin cuvânt. În jurul anului 1778, Gérard-Nicolas Heerkens, poet olandez latinizant, anunța că a descoperit o tragedie intitulată *Tereus*, pe care i-o atribuia lui Lucius Varius, poet tragic din secolul lui Augustus. El s-a adresat baronului de Breteuil, cerându-i

să tipărească această piesă la tipografia Luvrului. Ministrul regelui a adus acest lucru la cunoștința Academiei inscripțiilor, care a cerut să vadă manuscrisul, fapt pe care autorul l-a refuzat. De altfel, nu peste multă vreme, s-a constatat că fragmentele pe care le publicase Heerkens în *Icoanele sale* (1787) aparțineau lucrării *Progne* de Gregorio Corrado, tipărită la Veneția în 1588. Jean-Claude Lebensztejn, care istorisește aceste lucruri (*O reverie emanată din răgazurile mele*), spune că uzurpările cele mai izbutite sunt cu siguranță cele pe care nu le bănuim, iar cele mai tulburătoare sunt cele a căror enigmă nu e rezolvată. În definitiv, uzurparea autorului – cea a lui Thomas Rowley, călugărul din Bristol, autor declarat al poemelor scrise de Chatterton, ca și cea a lui Ossian, bardul velș inventat de Macpherson care se prezintă numai ca traducătorul operelor sale, sau versurile portugheze ale lui Alberto Caeiro publicate de Pessoa – pare nu atât un abuz de încredere, cât o uluitoare demonstrație de virtuozitate. Dar, cum spunea Gide în 1935, în legătură cu ideea de a inventa „din bucăți” un autor străin: „Ce mod minunat de a evada din sine!”

Vezi impostura celebră (și, fără îndoială, cea mai veche) a *Istoriei Auguste*. Uriașa lucrare care povestește viața ultimilor împărați romani, de la Hadrian la Numerian, considerându-se că a fost redactată de șase biografi, între sfârșitul secolului al III-lea și începutul secolului al IV-lea. În 1899, un tânăr cercetător din Berlin, Hermann Dessau, elev al lui Mommsen, dă în vileag înșelătoria: fondul istoriei este adevărat, impostorul povestește evenimentele în ordine (la urma urmelor, și Glenn Gould cânta notele în ordinea în care le scrisese compozitorul), dar autorii nu există și numeroase detalii din text sunt false. Sunt false când sunt comice,

dar se întâmplă, de asemenea, să fie false din pura plăcere a minciunii. Deoarece cititorii sau auditorii antici (din *recitationes*) nu se lăsau duși de nas și se amuzau enorm. Așadar, Dessau a dezvăluit că, în spatele celor șase patronime, se camufla în realitate un singur biograf, care și-ar fi redactat opera între 390 și 400, adică o sută de ani mai târziu. Mistificare savantă, dar care semăna pe alocuri indicii evidente sau mărturisiri implicite, cum ar fi numele Flavius Vopiscus dat unuia dintre autorii povestirii. Or, *vopiscus*, amintește Pliniu, îl desemnează, dintr-o pereche de gemeni, pe cel care supraviețuiește când celălalt a murit. Biograful precedent n-ar fi scris deci niciodată, iar cele șase nume nu ar fi, din acest motiv, decât niște simulacre.

Cine să fie oare autorul *Istoriei Auguste*? Încă nu se știe nimic: opera există, dar e definitiv anonimă. S-a avansat (fără certitudini) numele lui Nicomachus Flavianus cel Tânăr. După mai mulți ani de cădere în dizgrație, el „răzbise la lumină“, după cum scrie Symmachus, și fusese numit prefect al Romei în 399. Personalitate a nobilimii, expunând idei favorabile Senatului, dar mai ales scriitor păgân care, pentru a-și salva viața, fusese nevoit să se convertească la creștinism și ar fi recurs la subterfugiul pseudonimelor din prudență. Ce-i drept, uneori, dăm peste câte o extravaganță deplină. De pildă, în relatarea dezmăturilor lui Heliogabal, pe care Artaud le-a luat totuși foarte în serios. „A înhămat la un faeton mic câte patru femei dintre cele mai frumoase, alteori câte două-trei sau mai multe, și era tras de acestea, de cele mai multe ori gol, fiindcă și ele îl trăgeau tot goale“⁸?

⁸ *Istoria Augustă*, trad. de David Popescu și Constantin Drăgulescu, Editura Enciclopedică, 1971, p. 251.

Pură nebunie. „A avut uneori la masă carne de struț, spunând că se recomandă evreilor să mănânce astfel de carne”⁹? Pură batjocură: struțul era considerat de evrei un animal necurat. Etc.

Spirit apropiat de Petronius și de *Satyricon*, acest genial înșelător a trăit pe vremea când creștinismul triumfa și trecuse la persecuții. Și, în mod vizibil, îi face o plăcere nemaipomenită să-l parodieze, când are ocazia, pe ilustrul intelectual creștin din acea vreme: imperiosul, acru, puritanul Sfânt Ieronim. Își închipuie, de pildă, că Heliogabal crease un nou senat, format numai din femei, care se întrunea pe colina Quirinal. Gag incredibil, firește, dar Ieronim, care fusese la Roma confesorul, apoi confidentul epistolar al unui cerc de văduve și de fecioare, toate creștine, toate devotate, ce se întruneau pe colina Aventin, vorbește despre ele, într-o scrisoare către Marcella din 385, ca despre „senatul matroanelor”. Închipuiți-vă Roma între două clanuri de femei care vociferează, păgâne și creștine, fiecare pe colina sa, aruncându-și invective despre soarta lumii! Ca în *La Città delle donne* [Orașul femeilor] de Fellini! Să mori de râs, nu alta!

Așadar, iată *Istoria Augustă*. Oracole fabricate, documente false, anacronisme flagrante, monumente și inscripții de pură fantezie, pastişe, plagiate evidente (îndeosebi din Titus Livius, dar și din contemporani: Ausonius, Claudian sau Ammianus Marcellinus), falsificatorul face uz și abuz de absolut orice. Cu o erudiție nebună, el fabrică minciuna unei literaturi istoriate, o *mythistoria*, de altfel în vogă în cea de-a doua jumătate a secolului al IV-lea, inclusiv la autorii creștini cum e Sfântul Ieronim (nimic mai ireal,

⁹ *Ibidem*, p. 250.

de pildă, decât cele trei *Vieți*, cea a Sfântului Pavel din Teba, a lui Ilarion și a lui Malchus). Și e viclean biograful. Merge până-ntr-acolo încât face, la începutul *Vieții lui Aurelian*, o apologie a falsificării istorice. El se scuză în glumă, spunând că, la urma urmelor, „n-a existat scriitor să nu fi plăsmuit ceva”¹⁰, nici chiar Titus Livius, Salustius sau Tacitus. „Scrie cum îți place, îi va spune, în cele din urmă, prefectul Orașului, Iulius Tiberianus. Vei spune în liniște ce vei vrea, știind că vei avea tovarăși de plăsmuiri pe aceia pe care noi îi admirăm ca autori de elocvență istorică.”¹¹ Prin urmare, ne spune *Istoria Augustă*, nu contează dacă ceea ce spui este adevărat sau fals, doar fraza e cea care rămâne. Sau: dacă ai stil, *de mâine totul va fi adevărat*.

¹⁰ *Ibidem*, p. 442.

¹¹ *Ibidem*.

Șiretlicuri de plagiator

„De unde ai luat asta?” „De unde a luat asta?” Iată întrebările, spune Larbaud (*Sub protecția Sfântului Ieronim*), care îmi stau întotdeauna pe limbă atunci când ascult sau citesc o operă literară demnă de acest nume, având un farmec ce mă face să-mi doresc s-o ascult sau s-o citesc încă o dată. Ca acest vers al lui Tristan L’Hermite despre gura frumoasei sale Cerșetoare:

*Montre deux rangs de perles fines...*¹²

De unde a luat Tristan L’Hermite asta? Nu contează, dar cu siguranță n-a inventat-o el. Cel puțin, continuă Larbaud, asta aș fi răspuns acum câteva săptămâni, înainte de a da peste acest frumos citat extras din *Operele secunde* ale Doamnelor Des Roches:

*Petit bâiller, messenger du sommeil,
Qui, défermant ces lèvres corallines,
Montre à nos yeux deux rangs de perles fines
Ceintes à nos yeux d’un cinabre vermeil.*¹³

¹² „Arată două șiruri de perle delicate“. Citatul exact (din „La Belle Gueuse“, în volumul *Les vers Héroïques*) este: ...*Nous découvrons de perles fines / Dans une boîte de rubis* („Ne-arată perle delicate / Într-o cutie de rubin“).

¹³ „Un mic căscat, al somnului trimis, / Ne-arată două șiruri de perle delicate / Ascunse de al buzelor mărgean, înconjurate / De rume-neala chipului încins.“

Astfel, fiecare cuvânt scris este, ca să spunem așa, între ghilimele. Iar istoria literaturii nu este decât inventarul reluărilor sale. Poeții din epoca clasică își asumau de bună-voie furturile (nu pe toate) și chiar cuvântul „furt“. „Am tradus din Lucan tot ce am găsit mai potrivit pentru mine, declară Corneille în Comentariul piesei *Moartea lui Pompei*; și, cum nu am ezitat deloc în privința îmbogățirii limbii noastre cu tot ce am putut fura de la el, am încercat, în rest, să intru atât de bine în felul său de a-și rândui gândurile și de a da explicații, încât tot ce a trebuit să adaug de la mine părea să aibă geniul său; iar acest lucru a fost demn să treacă drept un furt.“ Pentru a ascunde punctele de sudură, sarcina de a semăna cu plagiatul îi revine invenției proprii. E adevărat că Pierre Corneille fura de peste tot. Mairet l-a acuzat de plagiat în *Cidul*. Fără să fie tulburat, Corneille a împrumutat din *Sofonisba* lui Mairet imprecățiile Camilei din *Horatius*. Și totuși, în mod paradoxal, vezi cum se înalță, cu o prezență nemaiauzită, vocea proprie a unui om și unicitatea unei îndemânări atât de personale, că rar s-a întâmplat să simți așa ceva la o asemenea intensitate: *cineva vorbește*. Invers, anumite opere, lipsite de citate sau de împrumuturi deliberate, lasă în timp ce sunt citite o impresie de absență, încât îți închipui că, din câte se pare, n-au fost scrise de nimeni și, poate, pentru nimeni. La urma urmelor, observa chiar Nodier, mai bine să furi așa cum a făcut Corneille decât să inventezi ca Scudéry.

Literatura nu trăiește decât din originalitatea plagiatelor sale. Chiar și cele mai frumoase fraze ale sale vin de altundeva. *Un seul être vous manque, et tout est dépeuplé*¹⁴?

¹⁴ „Lipsește o ființă, și toate sunt pustie“ – vers din poemul „Singurătatea“, volumul *Meditații poetice*, în I. Heliade-Rădulescu, *Scrieri alese*, Editura Albatros, București, 1972, p. 70.

Lamartine? Nicidecum. Obscurul Nicolas-Germain Léonard, căruia Lamartine nici măcar nu se obosește să-i menționeze numele în al său *Curs familiar de literatură*. „Pentru că era el, pentru că eram eu”¹⁵? Montaigne? Nu, Aristotel, *Etica nicomahică* (VIII, 3). „A filozofa înseamnă a învăța să murim”¹⁶? Citat din *Tusculanele* (I, 75) lui Cicero, care le împrumutase la rândul său din *Fedon* (64a) al lui Platon. Nici măcar ochii Elsei nu-s ai ei. Știți,

*Tes yeux sont si profonds qu'en me penchant pour boire
J'ai vu tous les soleils y venir s'y mirer...*¹⁷

Recițiți *Cântece de pe străzi și din păduri* de Hugo, poemul „Ieșind de la colegiu”. Dar *J'ai deux amours*, cântecul lui Joséphine Baker? Refrenul începe cu primele patru cuvinte, traduse exact, ale unuia dintre cele mai celebre sonete ale lui Shakespeare:

*Two loves have I...*¹⁸

Unii autori, la începutul carierei lor, și-au luat precauțiile care se impuneau: au semnat o asigurare de viață. Și-au spus că nu suntem niciodată la adăpost. Presimțeau, poate, catastrofa. Și bine au făcut. „Aproape totul e imitație, scrie Voltaire în 1734. Boiardo l-a imitat pe Pulci, Ariosto l-a imitat pe Boiardo. Spiritele cele mai originale

¹⁵ Montaigne, *Eseuri*, trad. de Mariella Seulescu, Editura Științifică, București, 1966, vol. I, p. 180.

¹⁶ *Ibidem*, p. 73.

¹⁷ „Așa de adânci ți-s ochii, că, dând să beau, văzui / Cum se zoreau toți sorii să se-oglindească-n ei” – poem de Louis Aragon din volumul omonim, *Ochii Elsei*.

¹⁸ *Sonetul 144* – „Iubiri am două”.

împrumută unele de la altele. Metastasio a luat cea mai mare parte a operelor sale din tragediile noastre franțuzești. Mai mulți autori englezi ne-au copiat și n-au suflat o vorbuliță despre asta. Cărțile sunt ca focul din vetre: mergi să iei focul de la vecin, îl aprinzi la tine acasă, îl dai altora și aparține tuturor.“ Ei bine, tocmai Fréron, de care Voltaire avea oroare, l-a acuzat că a furat cel puțin două capitole din *Zadig*. Mai întâi, „Câinele și calul“, copiat dintr-o lucrare persană, *Călătoriile și aventurile celor trei prinți din Serendip*, tradusă în 1719 de cavalerul de Mailly. „Mare și sublim efort de imaginație! tună și fulgeră Fréron. A săpat în această mină necunoscută și doar a pus, în locul unei cămile, un câine și-un cal.“ Și-apoi „Pustnicul“, care n-ar fi decât o copie după *The Ermit*, piesă de circa 130 de versuri a lui Thomas Parnell, arhidiacon de Clogher, care, ce-i drept, o transpusesese literal dintr-un *fabliau* din secolul al XII-lea. N-ar fi totuși cea mai mică impolitețe din partea sa, deoa-rece Voltaire transformă un sonet al lui Maynard în madrigal (fără să schimbe aproape nimic), fură unele versuri de la Voiture, altele de la Cassaigne și, în *Henriada*, e chiar bănu-it că a convocat întreaga literatură franceză.

Și Nodier! El, care, în ale sale *Probleme de literatură legală*, scoate mereu pe gură cuvinte mari precum „probitate literară“, „delicatețe“ și „onoare“, care se preface că stigmatizează „infamia“ acestor „acțiuni atât de rușinoase“ – plagiatul, contrafacerea, producerea unor manuscrise false, uzurparea cărților sau a autorilor –, care cere din partea unui mare scriitor să-și justifice destinul prin virtute, reclamând chiar „un fel de cenzură prin care i s-ar interzice unui om cu moravuri odioase să-și publice gândurile“, el, care relatează cu atâta promptitudine plagiatele altora făcând pe subtilul

teoretician al înșelătoriilor literare, a scris totuși cărți pe care nu le-a semnat și a semnat altele pe care s-a mulțumit să le corecteze. A fost cazul *Manuscrisului găsit la Saragosa* de Jan Potocki. În culegerea de povești cu fantome a lui Nodier, *Infernaliana*, publicată sub inițialele sale în 1822, figurează „Aventurile lui Thibaud de la Jacquièr”, ce reproduc, fără a se referi la acesta nici cât negru sub unghie, rezumându-l și uneori simplificându-l, textul celei de-a Zecea Zile din romanul polonez. E adevărat, amintește Roger Caillois, că Potocki însuși se inspirase din *Relațiile curioase ale lui Hapelius* scrise de eruditul Eberhard Werner Happel (1647–1690) și că episodul se află în *Istorii memorabile sau tragice ale vremii noastre* de François de Rosset (1619). Dar compararea textelor nu lasă nici cea mai mică îndoială: Nodier a șterpelit povestirea lui Potocki. De altfel, s-ar putea ca plagiatul lui Nodier să fi fost dublat și de o deturnare de manuscris. Klaproth, care a editat mai multe opere ale sale, declară că Potocki trimisese unui destinatar misterios, la Paris, o copie a romanului său, în vederea publicării, însă nici o versiune originală în limba franceză n-a fost găsită înainte de 1958. Și, după Caillois, o „grea bănuială” apasă asupra lui Nodier, cum că ar fi fost acel prieten nedelicat.

T.S. Eliot afirma destul de brutal: poezii minori împrumută, poezii mari fură de-a dreptul. Chiar și în aceste vremuri ce pun originalitatea la loc de cinste, cei mai mari scriitori n-au ezitat să jefuiască autori obscuri. *Istoria picturii din Italia* și *Școlile italiene de pictură* ale lui Stendhal sunt un vast plagiat după Amoretti, Bossi, Venturi, Pignotti și *tutti quanti*. Și mai ales după *Storia pittorica della Italia* a abatelui Lanzi (Stendhal se autoîntitula jefuitorul lui Lanzi).

Dar *Viețile lui Haydn, Mozart și Metastasio*, publicate de el în 1814–1815? I se datorează, în bună măsură, lui Giuseppe Carpani, care și-a dat seama, a țipat în draci și l-a atacat în *Le Constitutionnel* pe plagiatorul care își luase înțeleapta precauție de a semna Louis-Alexandre-César Bombet. Jonglând cu pseudonime și cu apropiieri clandestine, Stendhal a scos-o la capăt încă o dată ca un ofițer de cavalerie: făcând o piruetă. *Roma, Napoli și Florența*, publicate în 1817? Cartea i-a adus autorului său un articol elogios în *Edinburgh Review*, însoțit de un extras corespunzător. Dar, după doi ani, editorul și-a dat seama că același extras fusese luat de Stendhal dintr-un număr vechi din *Edinburgh Review*. Cu aceeași ocazie, s-a descoperit că multe alte articole fuseseră astfel sustrate. Chiar Goethe (care îl adora pe Stendhal) a dezvăluit împrumuturi din propriile sale lucrări: „Pare să fie unul dintre acei oameni de talent care, ca ofițer, funcționar, spion sau poate toate în același timp, au fost împinși ici-colo de mătura războiului; de asemenea, știe să pună foarte bine în aplicare ceea ce i se relatează și mai ales știe foarte bine să-și însușească scrierile străine. Traduce pasaje din cartea mea *Călătorie în Italia* și afirmă că a auzit anecdota de la o *marchesina*...” Tâlhăria are geniile sale, iar Stendhal e unul dintre ele. „De-mi vor ajunge cărțile în 1890 – scrie el –, cine se va mai gândi la grăuntele de aur găsit în noroi?”

Nerval? El va mărturisi, în *Angélique*, o datorie față de Diderot care ascundea un furt în dauna lui Nodier. Cât despre Musset, multă vreme acuzat că l-ar fi plagiat pe Byron („Pe fiecare pagină din scrierile sale – remarcă Jules Sandeau – regăsim o imitație asiduă a nobilului lord”), îl acuză la rândul său pe Byron că i-ar fi copiat pe italieni. O, bineînțeles,

Musset se sumește, face pe fecioara înspăimântată, spune: Ce? Cum? Eu? Un poet! Sunt bine cunoscute versurile sale admirabile din *Dedicația la Cupa și buzele* din 1832:

*Je hais comme la mort l'état de plagiaire;
Mon verre n'est pas grand, mais je bois dans mon verre.*¹⁹

Dar, cum spune el însuși, „între cupă și buze, mai rămâne destul loc pentru o nenorocire“. Va recidiva, de altfel, în 1834, în Cuvântul-înainte la *Comedii și proverbe*: „Furtul unei idei, al unui cuvânt, ar trebui considerat o crimă în literatură. În pofida tuturor subtilităților lumii și a lui *ce-am găsit al meu să fie*, un plagiat e tot plagiat, după cum o pisică e o pisică.“ Dar Musset citea ca un nebun și împrumuta ca un hoțoman, spune Roland de Chaudenay, spicuind din Shakespeare, Mathurin Régnier, Richardson, abatele Prévost, Crébillon-fiul, Saint-Simon și chiar amabilul Carmontelle, căruia i-a furat, candid, *Distratul*: se regăsesc mai multe scene în *N-ai cum să te gândești la toate*, divertisment compus cam în grabă și reprezentat în saloanele Pleyel, pe 3 mai 1849, în fața unui public de tinere femei în toalete primăvăratice, îngăduindu-i autorului să-și regăsească ceea ce el numea publicul său de *năsucuri* roz (cât despre numele lui Carmontelle, a dispărut de pe afiș). „Ah, lovește-ți inima! Acolo este geniul!“ În aparență, Musset s-a mulțumit să fie un profitor și și-a multiplicat plagiatele până la limita indiscreției. *Furca de tors a lui Barberine*? Adaptată după o piesă a lui Philip Massinger, un contemporan al lui Shakespeare, care o luase,

¹⁹ „Urât îmi e ca moartea ce nu-i al meu să iau; / Paharul meu nu-i mare, dar doar din el eu beau.“

la rândul său, din poveștile lui Mateo Bandello. *Carmosine?* Extrasă dintr-o poveste a lui Boccaccio, *Regele Petru din Aragon*. *Lorenzaccio?* Împrumutată din cele cinci scene ale textului *O conspirație din 1537*, desprins de către George Sand din *Cronicile florentine* ale lui Benedetto Varchi: de la un capăt la celălalt, imitația e la ea acasă. Musset a recopiat chiar un fragment dintr-o scrisoare a lui Sand în *Cu dragostea nu-i de glumit*. „Am suferit adesea, m-am înșelat uneori, dar am iubit. Eu am trăit viața, și nu o ființă nenaturală, plăsmuită de trufia și de plictiseala mea.”²⁰ Da, da, Perdican, sfârșitul actului II. Deconcertant. „N-am nevoie să-ți spun – îi scrisese Sand – că ai drept de viață și de moarte asupra tuturor manuscriselor mele trecute, prezente și viitoare.” Iar el, ca omul, de ce să nu profite? Miracol al operelor încrucișate, al trimiterilor clandestine și al înșelătoriilor amoroase!

Baudelaire (ca și Musset) credea în originalitate, așa de mult încât, când Villemain, secretarul perpetuu al Academiei Franceze, i-a zis: „Eu unul n-am nici o originalitate, domnule”, i-a replicat: „Domnule, ce știți dumneavoastră despre asta?” Ceea ce nu l-a împiedicat, în timp ce-i blestema pe compilatori, pe cei care se repetă întruna, pe plagiatorii plagiatelor și pe criticii criticilor, să practice și el plagiatul ca tot omul. De altfel, schițase, în cel de-al doilea proiect de prefață la *Florile răului*, o „Notă despre plagiate”: „Thomas Gray. Edgar Poe (2 pasaje). Longfellow (2 pasaje). Stace. Vergilius (toată bucata despre Andromaca). Eschil. Victor Hugo.” În realitate, Baudelaire raporta plagiatul

²⁰ Alfred de Musset, *Cu dragostea nu-i de glumit*, trad. de Em. Serghie și S. Calimachi, Editura de stat pentru literatură și artă, 1956, p. 80.

poetic la identitatea spirituală. „Știți de ce l-am tradus perfect pe Poe? scria el de la Bruxelles criticului de artă Théophile Thoré, în 1864. Pentru că semăna cu mine. Prima oară când am deschis o carte a lui, am văzut, cu spaimă și încântare, nu numai subiecte visate de mine, ci FRAZE gândite de mine și scrise cu douăzeci de ani înainte.“ Argument imparabil. Celebrul specialist în gramatică latină Donat, preceptorul lui Ieronim, se mânia din cale-afară, pare-se, când descoperea la scriitorii dinaintea lui lucruri care credea că-i aparțin. „Să piară – țipa el –, să piară toți cei care, înaintea noastră, ne-au imitat!“ Jacques de Cailly, care a publicat o culegere de epigrame în 1667 sub pseudonimul de cavaler d’Aceilly (anagramă a numelui său), a privit acest lucru cu mult mai multă veselie.

Sur ce qu'on dit à l'auteur que sa pensée était tirée d'un autre

Dis-je quelque chose assez belle,

L'antiquité toute en cervelle

Me dit: „Je l'ai dite avant toi.“

C'est une plaisante donzelle.

Que ne venait-elle après moi?

J'aurais dit la chose avant elle.²¹

Se pare că Plaut a inventat personajul Sosie. Comedian-tul *secund* (care juca rolul lui Mercur) trebuia să dea lovituri de bătă comedian-tului *prim* pentru a-i dovedi că nu era celălalt. Ați citit bine, plagiatorul trebuia să-l cotonogască

²¹ „Ce-i spunem autorului când gândirea sa se trage dintr-a altuia: Cum spun ceva de căpătâi, / Pe plac Antichității nu-i: / Am zis-o eu întâi, și bine, / Așa că pune-ți pofta-n cui. / De ce n-a fost ea după mine? / Că aș fi spus-o eu întâi.“

pe cel plagiat. S-a învățat lecția. Plagiem și insultăm! E un fel de-a ne aduce aminte că suntem unici și că granițele sunt bine trasate. Vergilius se flatează pe față că a dat la iveală perle din bălegarul lui Ennius. Pascal îl jefuiește pe Montaigne afirmând că defectele acestuia sunt mari, adăugând chiar, cu sfruntare: „Nu în Montaigne, ci în mine găsesc eu tot ceea ce văd în el.”²² Voltaire, care îi înfierează pe plagiatori, mai ales dacă aparțin clanului iezuiților, este cel mai feroce cu autorii pe care i-a spoliat: cu Rabelais, pe care îl tratează drept „măscărici beat”, sau cu părintele Le Moyne, care nu are „nici gust, nici geniul limbii”. Cât despre Dumas, acuzat că a împrumutat de la Schiller scene întregi, de la Walter Scott unele capitole, de la Chateaubriand pagini întregi și restul de la aproape toată lumea, el face apel la Dumnezeu. „Dumnezeu însuși, când l-a creat pe om, nu a putut sau nu a îndrăznit să-l inventeze: l-a făcut după chipul și asemănarea sa. E ceea ce-l făcea pe Shakespeare să spună, când un critic stupid îl acuza că a luat câteodată o scenă întreagă de la vreun autor contemporan: *E o fată pe care am scos-o din prostime pentru a o introduce în lumea bună!* Sau ceea ce răspundea Molière, și mai naiv, când i se adresa același reproș: *Ce-am găsit al meu să fie*. Iar Shakespeare și Molière aveau dreptate, deoarece omul de geniu nu fură, ci cucerește; el face din provincia pe care o ia o anexă a imperiului său; el îi impune legi, o populează cu supușii săi, își întinde sceptrul de aur asupra ei și nimeni nu îndrăznește să-i spună, văzându-i frumosul regat: *Această parcelă de pământ nu face deloc parte din patrimoniul tău.*”

²² Pascal, *op. cit.*, p. 173, pasajul 64.

Coco Chanel a exprimat un punct de vedere original (și rarism) al plagiatului fericit. I se furau rochiile, și ce dacă? „Ce scleroză, ce lene, ce gust administrativ, ce neîncredere în invenție, frica de contrafaceri!“ „Cu cât e mai trecătoare moda, cu atât e mai desăvârșită. N-am ști să protejăm ceea ce a murit deja.“ „Nu-mi place decât ceea ce inventez și nu inventez decât dacă uit.“ „Existența nu este decât mișcare și schimburi. Dacă acești croitori sunt artiștii care se pretind a fi, ei vor ști că nu există brevete în artă.“ „E inutilă alăturarea unei rochii de un brevet. Înseamnă să mărturisești că ești cu invenția pe sponci.“ „Am fost urâtă pentru că am apărat această teză, am fost boicotată, am fost privată timp de șapte ani de materii prime. Dar teza mea stă în picioare și astăzi ca și ieri“ (Paul Morand, *Alura lui Chanel*).

Și Faulkner! Și Sollers! „*Paradis*, fără punctuație sau ghilimele, e adesea făcut din prelevări reciclate. Tensiunea înseamnă a arăta, tocmai prin intermediul unei istorii monumentale, că totul e disponibil, dar nu în trecut, ci în imediat. La limită, nu sunt citate, ci dovezi că avansăm în timp ce ne urmăm discursul.“ Și Louis-René des Forêts, care a recunoscut mult mai târziu (în 1984) că a inserat în romanul său *Vorbărețul* citate întregi din Benjamin Constant și din Kleist! Și William Burroughs, care a mărturisit că l-a furat pe Conrad! „A-ți recunoaște plagiatele înseamnă a avea curajul să fii scriitor.“ Împreună cu Gysin, el chiar a redactat un manifest, singurul de acest gen, după cunoștințele mele, intitulat HOȚII.

Ieșiți din rușine și mergeți în muzeele, bibliotecile, monumentele arhitecturale, sălile de concerte, studiourile

de înregistrări și sălile de cinema din lumea întreagă. Totul aparține hoțului inspirat și conștiincios. Toți artiștii istoriei, de la pictorii cavernelor la Picasso, toți poeții și scriitorii, toți muzicienii și arhiviștii își oferă mărfurile, inoportunându-l ca niște vânzători ambulanti. Ei îl solicită din spiritul plictisit al școlarilor, din închisorile venerației necondiționate, din muzeele moarte și arhivele prăfoase. Sculpturile își întind brațele de calcar pentru a primi transfuzia regeneratoare de carne atunci când membrele lor rănite sunt grefate pe Mister America. Dar hoțul nu se grăbește. El trebuie să se asigure de calitatea mărfii și de felul în care se potrivește aceasta cu intențiile sale, înainte să-i confere onoarea și binecuvântarea supremă a furtului său.

Cuvintele, culorile, lumina, sunetele, piatra, lemnul, bronzul aparțin artistului viu. Aparțin oricui vrea să le folosească. Jefuiți Luvrul! Jos originalitatea, eul servil și steril care pune sub zăvor ceea ce creează. Trăiască furtul, pur, nerușinat, total. Nu suntem responsabili. Furați tot ce vă cade sub mână.

(Eseuri 1)

Tachinării

În plagiat, ne facem luntre și punte pentru ca fraza altuia să se încorporeze într-a noastră pentru a dispărea complet în aceasta: avem de-a face cu o subtilizare. În pastişă, dimpotrivă, luăm pielea altuia și o expunem pentru a fi recunoscută: avem de-a face cu un exercițiu actoricesc. Dar în acest exercițiu nu autorul pastişei mărturisește că e falsificator, ci pastişa însăși. Această abilitate literară poate fi recunoscută cu atât mai ușor, cu cât vizează un anumit *stil*. Deci, față de raptul plagiatului, pastişa implică întotdeauna, după cum spune Gérard Genette (*Palimpseste*), un *contract*: acesta este un text în care X îl imită pe Y. Pastică trebuie identificată ca atare, altfel trece drept un text autentic al autorului său ori al modelului său.

Luați-l pe Proust, ale cărui pastişe par destul de apropiate de amestecul de afecțiune și de ironie care marchează prietenia proustiană și care se traducea prin atitudinea numită îndeobște *tachinărie*. Pastică proustiană nu este nici pur satirică, nici pur admirativă: regimul său propriu este cel al tachinăriei, ambiguu în mod ireductibil, în care batjocura e o modalitate de a iubi, în care ironia nu e decât un ocoliş al mângâierii. De altfel, Proust avea, ca și Roussel, surprinzătoarea capacitate de a imita vocile și gesturile prietenilor săi. „Cred – scrie el în *Contra lui Sainte-Beuve* – că

băiatul care se distrează așa în mine trebuie să fie același cu acel cu auzul fin și precis ca să simtă între două impresii, două idei, o armonie foarte subtilă pe care alții nu o simt.²³ Prin urmare, capacitatea mimetică și demonul analogiei n-ar fi decât una și aceeași aptitudine de a percepe și de a produce asemănări.

Autorul de pastişe scoate la iveală dedesubturile unei opere, secretele, fața și reversul ei. Meseria lui e indiscreția, iar tactica sa este lupta corp la corp. Dar, în timp ce strânge în brațe corpul celui alt, plagiatorul îl răpește. Pastică imită maniile unui text, slăbiciunile și logistica sa, pe când plagiatul procedează mai viril, uneori brutal, servindu-se de corpul celui alt după capriciile sau încăpățânările sale. Pastică nu stabilește o legătură strânsă decât cu un singur text în același timp: este *morală*. Plagiatul, în schimb, instaurază raporturi libertine și provizorii cu multiple lucrări, după principiul bunului plac: trece de la una la alta, le pune poalele în cap, se înhăitează, apoi își pierde urma. Pastică e un sistem, iar plagiatul o simplă bănuială. Dacă nu e descoperit, nu numai că plagiatorul va fi copiat un autor, dar îl va fi atras în capcană și pe cititor. („A înșela cu adevărat constă în a înșela, apoi gata cu înșelatul, cum spuneau chinezii. Un fals, un alt fals, după care un adevăr.”) Așadar, plagiatorul nu plagiază decât din când în când. Când i se năzare, când îi vine bine; altminteri, evident, scrie și singur. Pe cât este pastişa un gen plin, pe atât plagiatul pare găunos. Termenul *plagiator* pare atât de straniu pentru că e nu atât o stare, cât un moment.

²³ Marcel Proust, *Contra lui Sainte-Beuve*, trad. de Valentin și Liana Atanasiu, Univers, București, 1976, p. 214.

Plagiatorul își păstrează secretele. Ca și *voyeur*-ul, el își însușește lucruri care altminteri nu i se dau. Întotdeauna strategia umbrei. Pentru el, citării îi lipsește cu desăvârșire excitația; mult mai interesantă este ispitirea diavolului. Poate că-și închipuie că va fi prins din neatenție în năvoadele altora, e destul de nebun pentru a-și asuma acest risc, dar în general preferă să iasă la iveală *post factum*, după ce cartea s-a bucurat de succes. Iar acest succes îl pune la adăpost de perfidii. A fost, de pildă, cazul lui Cendrars: patruzeci și unu de poeme, dintr-un total de patruzeci și patru, din culegerea *Documentare* (intitulată în prealabil *Kodak*) conțin șapte sute de împrumuturi din *Misteriosul Doctor Cornelius* de Gustave Le Rouge, foileton în optsprezece volume apărut în 1912 și 1913. *Documentare* datează din 1924, dar Cendrars nu dă nici o explicație în privința acestei înșelătorii decât în 1945, în *Omul lovit de fulger*. „Am avut – spune el – cruzimea de a-i aduce lui Le Rouge un volum de poeme și de a-l face să constate *de visu*, citindu-le, vreo douăzeci de poeme originale pe care le publicasem sub numele său! Țsta da tupeu. Dar fusesem nevoit să recurg la acest subterfugiu ce mergea până la lipsa de delicatețe – și riscând să-l pierd ca prieten – pentru a-l face să recunoască, în pofida a tot ce-ar fi putut spune în apărarea sa, că și el e poet; altminteri, de încăpățânat ce era, n-ar fi fost niciodată de acord cu așa ceva.“

Plagiatorul cunoaște ceea ce Edgar Poe numește *demonul perversității*. El crede că „în natură nu există o pasiune mai nerăbdătoare la modul diabolic decât cea a unui om care, tremurând pe buza unei prăpăstii, visează să se arunce în gol“. Se ia drept un „demon invizibil“. Dacă își închipuie că nu va fi descoperit înseamnă că e naiv, iar, dacă are

impresia că va fi, atunci e cinic. E în același timp și una, și alta, fără îndoială. Pentru că perversiunea plagiatorului constă în a nu se lăsa niciodată atins de nimic. El nu e sensibil decât la noutatea de a prinde din zbor, fără să-i pese de nimeni, într-un fel de *apatie*, cum ar spune Sade. Plagiatorul fură? Să fie furat, la rândul său! Este furat? Va inventa altceva. Plagiatorul (ca și *voyeur*-ul) uită ce fură, deoarece natura a ceea ce fură e furtivă. Și, în fond, ceea ce fură n-are nici o importanță pentru el. Plagiatorul este un visător al scriiturii, nimic altceva.

El operează pe furiș, în hopuri, în fugi succesive. E nu atât o apropiere, cât o retragere: propriu-zis, nu fură nimic, ci doar interceptează fraze cu privirea. El nu le șterge din text (verificați, tot acolo se află), doar le înșfacă dublura. Dintr-o frază face două. Îi dă un preaplin de existență. Astfel, plagiatorul este cu desăvârșire autorul împrumuturilor sale, deoarece un autor este cel care sporește, care mărește *ceva ce există deja* (Benveniste). Între secret, provocare și revelație, *întrezărirea* e cea care contează. Întrezărirea unei pasiuni de nemărturisit. Acest interstițiu al plăcerii furate este modul în care trișează. Credem că dorește un obiect, dar, în realitate, nu dorește decât să-l surprindă sau să-l înșface. Straniu fenomen mai e și plagiatul! El amplifică paradoxul expus de „ochiul” din romanul lui Nabokov: „Eu unul nu exist: nu există decât mii de oglinzi care mă reflectă. La fiecare întâlnire a mea, crește mulțimea de fantome care seamănă cu mine. Ele trăiesc undeva, unde se și înmulțesc. Numai eu nu exist.” Și mai mult decât atât: „Jur, jur că-s fericit. Am înțeles că singura fericire de pe pământ este de a observa, de a trage cu ochiul, de a pândi, de a-ți scruta personajul și pe cele ale altora, de a fi doar

o privire, un ochi imens, ușor sticlos, un pic injectat cu sânge și care nu clipește niciodată. Jur că aceasta este fericirea.“

„La mine acasă – scrie Montaigne (*Eseuri*, III, 3) –, mă trag adesea în cărtularul meu, de unde pot avea și ochiul peste gospodărie: mă aflu deasupra intrării și am vedere peste grădină, curtea pășărilor, ogradă și mai toate părțile casei. Acolo frunzăresc în ceasul acesta o carte, în altul alta, fără rânduială și plănuir, pe apucatele: când visez, când însemn și spun diacului meu, plimbându-mă, visările pe care le dau aici la iveală.“²⁴ *Cărtularul* său este o mare firidă pentru haine; odinioară era cel mai nefolosit loc al casei. Instalat la al treilea etaj din turnul de pe colț al castelului, el este înaintea de toate sălașul privirii. Montaigne își poate vedea, fără să fie văzut, casa și oamenii. Acolo, spune el, este îndeosebi scaunul său și tot acolo se ascunde. Nu vine decât în timpul zilei. Cărțile sunt aranjate de jur-împrejur pe cinci rânduri, putând vedea dintr-o singură privire miile de cărți din colecția sa. Uneori le răsfoiește, la întâmplare, alandala, nefiind pentru el decât o simplă solicitare. Ceea ce găsește în ele are mult mai puțină importanță decât ceea ce a devenit grație lor.

Montaigne este un pândar. Un pândar al umbrelor. Un pândar al citatelor. El își fură propriul său fond pentru a extrage o sentință, o apostilă sau un argument, o amorsă de reflecție. Pentru că nu are ținere de minte, spune el, sau pentru că lectura prea îndelungată îl obosește. Dar nu-și însușește decât ceea ce-i convine firii sale. De altfel, are tot vocabularul unui hoț: el „șterpelește de ici, de colo“, „manglește“, „mănâncă pe veresie“, „ciordește“ etc. El procedează

²⁴ Montaigne, *op. cit.*, vol. II, p. 395.

„În reprize, prin mici tatonări ușoare“, „palpează“ autorii din vechime și se străduiește să ajungă pe potriva furturilor sale. Gestul este precis și plin de aventură. Deși are ceea ce el numește *o vorbire soldățească*, cum spunea Suetonius despre Iulius Cezar, nu face decât să atingă ușor cuvintele celorlalți, ca și când ar deveni brusc atent la un acord al vocii, o percepție intensă a timpului. Montaigne are eleganța fraudelor sale și privirea evazivă, ca și cum s-ar teme să fie descoperit sau blamat. „Cine ar stărui să spună totul – scrie el – ar și stărui să nu facă cele ce-l nevoiesc să tacă“²⁵ (III, 5).

„Printre atâtea împrumuturi, tare îmi cade bine să mai fur la vreunul, prefăcându-le și ticluindu-le pentru o nouă folosire“²⁶ (III, 12). Și adaugă, în ediția din 1588: „Ca și geambașii care vopsesc uneori coada și părul cailor, alteori îi chioresc.“²⁷ Delicatețea are nevoie uneori de puțină brutalitate. Iar Montaigne se arată destul de cavalier cu sursele sale, în frunte cu Seneca și Plutarh. Uneori le menționează numele, alteori nu. I se întâmplă să-i deformeze, să-i parafrazeze sau să-i recopieze cuvânt cu cuvânt. Fragmente mari luate dintr-o Scrisoare către Lucilius (IV, 33) a lui Seneca sunt astfel reluate în capitolul „Despre creșterea copiilor“, fără ca acest lucru să fie indicat. În fond, puțin îi pasă. El își urmează gândirea. Textul său e cusut dintr-o mie de lucruri disperate: el construiește, întărește, pune cap la cap, aranjează. Vorbește el însuși de „învârstare slab prinsă“²⁸, de capitole făcute „din bucăți și bucățele“, de „rapsodie“,

²⁵ *Ibidem*, p. 412.

²⁶ *Ibidem*, p. 623.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*, p. 530.

de „tocăniță“, de „mâzgălitură“, de „fărâmițare“. E ceea ce Butor numește *anluminuri* sau *hașurări*, *încrustații diverse*. „Nu amintesc de alții decât pentru a spune mai vârtos ceea ce spun eu“²⁹ (I, 26). „Orice limbă ar vorbi cărțile, eu le vorbesc pe a mea“³⁰ (II, 10). Împrumutul nu este pentru el decât o modalitate de a-și reda propria sa figură.

„Nu-s om să țin minte“³¹, mai spune el. Împrumuturile sale îi scapă, alunecă deasupra sa fără a-l afecta, nu sunt importante în sine, nu sunt decât un moment al sinelui, o fugă, un acord provizoriu. Citatele sale sunt prezente pentru că s-a nimerit să-i cadă sub ochi. Pentru că erau ele, pentru că era și el. Ele ar putea la fel de bine să nu fie. Faptul că mărturisește atât de ușor că e manglitor sau hoțoman e nu atât pentru a induce în eroare sau din amor propriu (cum îi va reproșa Malebranche, în a sa *Cercetare asupra adevărului*, deoarece Montaigne nu manifestă, în mod vădit, vreo penitență sau vreo părere de rău și mai ales își dă în vileag propria sa introspecție, dezvăluindu-și secretul autoanalizei), cât pentru a i se trece cu vederea autoritatea surselor sale și pentru a-și amăgi cititorul. Fiecare n-are decât să se inspire de unde vrea, câtă vreme nu se supune nimănui. Montaigne nu-și însușește bunul altuia decât pentru a și-l ajusta în funcție de propria sa persoană, înfrumusețându-se cu acest artificiu numai pentru a se dezvălui pe sine și mai mult. De unde și elogiul pe care îl aduce machiajului. Atunci, de ce să mai cităm, dacă tot n-are nici un sens? Probabil, ar spune el, pentru

²⁹ *Ibidem*, vol. I, p. 139.

³⁰ *Ibidem*, p. 405.

³¹ *Ibidem*, p. 393.

că nu pot face altfel, pentru că există în mine o plăcere a citării, inexplicabilă și intensă, căreia nimic nu-i vine de hac. Dar poate că mărturia nu este decât scuza disimulării. Și așa este și cu plagiatul, și cu prohabul, „amintind cea parte bărbătească pe care de rușine nu o putem numi, și totuși o punem sub ochii tuturor, fălindu-ne”³² (I, 23).

Asta îmi aparține mie, iar ailaltă ție? Montaigne nu crede cu adevărat în așa ceva, nu mai mult ca în altceva, notează Antoine Compagnon (*A doua mână*). Totul se amestecă, nimic nu e scris pe curat. Nu există mai multă repetiție proprie decât originalitate pură, nu există o diferență esențială între citare, împrumut și restul. Orice discurs este „implicație și împletire” de limbaj, „nu facem altceva decât să ne glosăm reciproc”. Variind în cursul frazei, deplasând încontinuu perspectiva, Montaigne ne *dă de înțeles* că timpul și-a schimbat substanța. În religie, explica Spinoza, fiecare aparține pe deplin sieși și nu ține decât de sine însuși. Montaigne însă e mereu în căutarea sinelui și nu ține decât de ceilalți. La urma urmelor, nimeni nu scrie pe viu, ci după mai mulți curenți personali de disoluție (Yves Pagès).

³² *Ibidem*, p. 110.

Perec se amuză

În secolul al XVII-lea, s-a înființat la Paris un curs public care avea un scop destul de aparte. Oudart Richesource, care se autointitula „director al Academiei oratorilor filozofici”, îi învăța pe cei care se simțeau lipsiți de orice talent literar cum să devină autori distinși. El a decorat această nouă știință cu titlul de *plagiatorism*. Iar în 1667, a publicat principiile artei sale sub titlul lipsit de echivoc: *Masca oratorilor sau Cum să deghizezi tot felul de compoziții...* Ce este plagiatorismul? Este „arta – scrie el – pe care unii o întrebuintează cu multă îndemânare, de a deghiza tot felul de discursuri, compuse de ei sau ieșite de sub o pană străină, astfel încât autorul însuși să nu-și poată recunoaște propria lucrare, propriul său stil și fondul operei sale, arătând prin asta cât de bine va fi fost deghizat întregul.” Metoda constă în aranjarea tuturor părților pe care vrem să le furăm într-o nouă ordine, precum și în înlocuirea cuvintelor și a frazelor cu echivalentele lor. La care vom adăuga, pe alocuri, lucruri din producția proprie, vom modifica ritmul, vom șterge ce e de prisos. Vom putea chiar, dar nu obligatoriu, să ne cităm modelul, omagiind nivelul înalt al lucrărilor sale. Mai mulți scriitori, printre care Fléchier, care i-a dedicat versuri, au frecventat în tinerețe cursurile acestui profesor de literatură fabricată, căruia îi datorăm, de asemenea,

Arta de a vorbi bine sau Topicile franceze, care ne oferă gânduri pentru a vorbi bine despre orice fără nici o pregătire. Dar plagiatorul n-ar ști să subscrie la șiretlicurile elementare ale declamatorului. Întrucât are demonul cuvântului just. Pentru el, cum spunea Conrad, „cuvintele au întotdeauna mai multă putere decât sensul“. Își interzice singur substituția. Crede că există ceva fortifiant și entuziasmant într-o mică frază care cade la șanc – era să zic bine croită. „Asta – își spune el – mi-ar fi plăcut mult să fi scris-o eu“; „Este exact ceea ce voiam și eu să spun, iată o frază așa de minunată că nu mai e nevoie s-o rescriu.“ Parafraza sau perifraza ar fi o trădare. O trădare amoroasă. Dacă tot e să copieze, măcar să copieze originalul, nu copia.

Plagiatul nu e decât un citat deghizat sau abuziv. Un citat care nu-și spune numele. O „a doua mână“, cum spune Antoine Compagnon, o mână ce șterge urmele lăsate de mâna anterioară. Numele autorului dispăre, voalat sau subtilizat: nu mai rămâne decât amintirea unui text rătăcit. Astfel încât, în cazul plagiatului, suntem în prezența unui text fără autor și a unui autor fără text. Ca și când, în spațele numelui afișat, plagiatorul și-ar fi manifestat dorința de a dispărea. De a nu fi nimic, spune Michel Schneider (*Hoți de cuvinte*), nimic altceva decât umbra celui alt, urma, pasul său. Ca și când, în acest gest de răpire, am fi în același timp hoțul și prada sa; nu ne-am însuși o frază decât pentru a ne lăsa absorbiți mai bine de ea. La urma urmelor, ceea ce am vrea îndeosebi să furăm de la alții e sinele nostru. Robert Mallet afirma că Gide putea fi succesiv și simultan oricine: întregul *Jurnal* confirmă acest dar unic de a se deplasa, în el și în afara lui, până ar dispărea. Plagiatorul are aceeași inocență sau aceeași tactică: revelația către sine

se face de fiecare dată la modul pierderii, ca și cum și-ar purta în sine propria ștergere, ca și cum n-ar visa decât un singur lucru, *să dezerteze*.

Prin plasarea ghilimelelor, citatul își mărturisește datarea: el propune un fel de reparare a efracției comise de gândire. El prelungește memoria unui text, ceea ce face și plagiatul, dar el îi restituie numele, îl înscrie în timpul său, îi semnalează urma, îi face arheologia. Într-un anumit fel, îl restituie trecutului. Refuză să se amestece cu acesta, să-l „prelucreze”, să-l încorporeze în propria sa limbă: el îl muzeifică. Plagiatul, dimpotrivă, este „ceva viu care arată ceva viu” (Sollers). Înseamnă să acceptăm de la bun început ideea că orice frază este trecătoare, că propria frază la rândul ei va fi coruptă, distrusă, transformată. Înseamnă să nu credem nici în originea, nici în veșnicia cuvintelor. Altfel spus, acea intrigantă impresie de *deja citit*, acel presentiment al unei capcane, acel joc fățiș măsluit pe care îl descoperim în plagiat nu e nici mai mult, nici mai puțin decât o ștergere a memoriei: textul final devine un fel de palimpsest, de arborescență cu origini multiple, plasate sub semnul hazardului și niciodată pe deplin elucidate. Plagiatul, spre deosebire de citat, conduce întotdeauna către un mister, ca și cum am sonda în câteva fraze străfundul universului.

De altfel, citatul e departe de a fi inocent: sub aparențele sale virtuozose, sub plecăciunile și politețurile sale, el poate ascunde un veritabil abuz față de celălalt, un exces de încredere sau o uzurpare pură și simplă. Există numeroase alunecări între o gândire în care celălalt nu se recunoaște pe deplin, o gândire în care vă însușiți sensul care vă convine, și substituirea pură și simplă a gândirii voastre cu gândirea lui. Plagiatorul nu-și oferă nici un alibi de acest gen. El

asimilează în textul său fraze luate de ici, de colo, se folosește de ele ca de niște pivoți, puncte de sprijin, amorse ale propriei sale compoziții. Fraza nu-i oferă credit, ci pur și simplu sprijin, ca o cheie de boltă. E ceea ce Julia Kristeva, referindu-se la decorul și la clienții hotelului Ritz, din romanul lui Proust, numește „*shifters* metaforici“. Textul este un pod suspendat deasupra golului care-l îngrozește. El se arcuiește din răputeri (Montaigne vorbește despre limbajul care „se arcuiește în afară“, adică fără susținere) grație unei serii de relee continue, unei rețele de noduri sau de articulații care îl etanșează, înainte de a dispărea în noua arhitectură în care, departe de a fi în plus, nu mai sunt totuși ele însele.

Georges Perec întrebuința un *sistem*, ceea ce *a priori* este contrar plagiatorului, care nu gustă decât ceea ce e furtiv, arbitrar sau eschivă. De altfel, e greu să vorbim, în romanele sale, de citate: mai degrabă ar fi vorba de un plagiat anunțat și asumat (deși nu sunt date toate referințele), după un sistem complicat de reguli și de constrângeri pe care le-a descris îndeosebi în „Caiet de sarcini pentru *Viața – instrucțiuni de folosire*“. Declară aici că a împrumutat de la vreo treizeci de scriitori și de opere, dintre care fiecare este citat cam de zece ori, în locuri dinainte stabilite. Exercițiu „oulipian“, ca palindromul, poemul heterogramatic sau lipograma în *e* (*Disparația*), romanul este conceput ca o „mașină de istorisit“, o „versiune programată a invenției narative“. Ce-i drept, Perec nu ne-a lămurit niciodată asupra modului în care preleva un anumit citat. Mecanismul împrumuturilor sale rămâne obscur și, fără îndoială, niciodată complet deliberat.

Oare citatul generează scenariul? Sau, dimpotrivă, este inserat într-o scenă deja existentă, pe care vine s-o naturalizeze

cumva? Mister. Uneori împrumutul este dublat el însuși de un alt împrumut, într-o cascadă de imagini eteroclite căreia îi reînnoadă cu șiretenie capetele. De pildă, în capitolul 32, unde Perec leagă de un citat din *Trecerea Uliului*, de Butor, o aluzie la o serie de „pahare furăcioase” pe care le foloseau hangiii din marile porturi ale secolului al XIX-lea pentru a potoli chelfănelile dintre mateloți: „Semănând la exterior cu niște cilindri adevărați, se micșorează în interior cât niște degetare, aceste false defecte fiind de obicei disimulate de modul grosolan în care a fost suflată sticla.” Aceste pahare furăcioase, furate direct din *Moby Dick*, reprezintă unul dintre acele jocuri de intertextualitate după care era înnebunit Perec. Altminteri, imaginea împrumutată este ea însăși furată de la un al treilea autor, ca acele bucăți de „grafit, antracit, huiă, lignit și turbă” luate de la Butor, care le prădase, la rândul său, din capitolul al doilea din *Călătorie spre centrul pământului* de Jules Verne. Se întâmplă ca Perec să modifice frazele furate, dar nu întotdeauna. Totuși, s-a observat că avea grijă în mod deosebit de punctele de legătură, de zonele de contact între textul inițial și cel al său și că, pentru a facilita intruziunea corpurilor străine, recurgea adesea la enumerare: din acest punct de vedere, enumerarea constituie un bun instrument de disimulare.

Perec nu e un plagiator *stricto sensu*, ci doar imită comportamentul unuia, ceea ce poate că e o abilitate suplimentară pentru a nu mai trebui să recunoască toate furtișagurile. El vorbește de *constrângere*, dar, pentru a fi totală, trebuia ca alegerea să fie complet oarbă. Dacă Perec, dintr-un motiv sau altul, a ales un anumit pasaj din Rabelais, din Jules Verne sau din Italo Calvino pentru că simțea nevoia, suntem deja în plin plagiat. Dar, după cum se vede, ceea ce lipsește în

mod esențial de aici este *disimularea*. Perec, grație sistemului său, de-dramatizează plagiatul. El se debarasează de orice perversiune. Nimic rușinos, reprobator sau infamant la el, deoarece totul (sau aproape totul) este enunțat pe loc. Plagiatorul, în schimb, nu suflă un cuvânt. Se abține chiar și după aceea să mărturisească ceva. Păstrează un secret a cărui dezvăluire e aleatorie și al cărui risc e major: a ales calea cea grea. Unii rămân marcați pe viață, ca și când ar purta o literă stacojie pe piele. Sistemul lui Perec este un joc extravagant de construcție, o pură în crustare de cunoașteri, o halterofilie intelectuală. La el, rana nu e niciodată expusă, ci abil sulemenită. În fond, Perec se amuză. În clipa în care disimulează, vrea să se reabiliteze. Perversul poate accepta sau poate risca să se piardă. Nu și obsesivul. Obsesivul își transformă obsesia în exercițiu de admirație. Pentru pervers, opera de artă este iremediabil legată de pierdere. Pentru obsesiv, de saturație. „A umple golul care mai rămâne“, spune el.

Oare atunci e de partea ostentației sau de partea secretului? A narcisismului sau a măștii? Perec e într-un du-te-vino. Enunță deschis regula jocului pentru a-și disimula obsesiile și, prin virtuozitate, își face uitate scamatoriile. „Încă o dată – scrie el –, capcanele scriiturii sunt pe poziții. Încă o dată, am fost ca un copil care se joacă de-a v-ați ascunselea și care nu știe de ce se teme sau ce-și dorește mai mult: să rămână ascuns, să fie descoperit“ (*W sau amintirea copilăriei*).

Toba-trompetă

„Amiel era unul dintre cei care-mi retezau mâinile și picioarele“, scrie Marcel Bénabou (*De ce n-am scris nici una dintre cărțile mele*). „Spusese deja totul. Aș fi putut face o carte incontestabil a mea până în cele mai mici detalii (de exemplu, această carte, pentru că, la urma urmelor, nici Amiel nu și-a scris nici una dintre cărțile sale) doar combinând câteva bucăți din *Jurnal*. N-am făcut-o. Ba chiar am pus *Jurnalul* într-un colț obscur al bibliotecii mele, în spațele unui rând strașnic de lucrări filologice. Dintr-o prudență elementară sau mai degrabă dintr-un reflex de legitimă apărare. Deoarece îmi e de-ajuns să deschid unul dintre acele nefericite volume ca să-mi simt pieirea: mă afund în nisipuri mișcătoare.“ De unde vine această irezistibilă atracție exercitată de copiere? Această fascinație buimacă? Această halucinație prin care nu te mai poți smulge dintr-o carte decât dacă-ți lași acolo pielea, nu te mai poți desprinde de ea fără să o contrafaci?

Plagiatul, să nu uităm, se naște din lectură. Ca și când între carte și cititor s-ar instaura o prea mare apropiere sau o influență prea puternică. Cititorul nu numai că nu se poate desprinde de aceasta, dar nu poate schimba o iotă, n-ar ști s-o reformuleze altfel, este cuprins de farmecul ei. Actul de a scrie începe cu admirația și tentația furtului.

„A te ascunde în neclintire, a te piti în tăcere, a te ascunde fără a lăsa la vedere vreo parte îndepărtată sau periferică a corpului, acesta este prădătorul“ (P. Quignard). Plagiatul traduce acest prim impuls. E un moment de trecere, un fel de interstițiu între lectură și scriitură, ca și cum scriitura ar conține încă lectura, ca și când substanța lecturii ar fi încorporată deja în scriitură. Nu există nimic intermediar între cele două, doar o alunecare a timpului. În prefața la traducerea tratatului lui Didim cel Orb, *Despre Sfântul Dub*, Ieronim scria: „Am preferat întotdeauna să apar ca traducătorul lucrării altcuiva decât să mă împodobesc, ca o cioară mică și urâtă, cu niște culori strălucitoare de împrumut.“ Nu e oare mărturisirea (comentează Valery Larbaud) a admirației sale pentru carte și a tentației pe care a avut-o de a și-o însuși, poate copiind-o sau imitând-o îndeaproape? Nu e oare și indicația precisă a nevoii, a instinctului profund căruia îi răspunde traducerea? Acest instinct primitiv de apropiere, care-i călăuzește, după Larbaud, atât pe plagiatori, cât și pe traducători, această comunicare intimă și constantă cu cartea care ne aparține până într-acolo încât o atragem în afara ei înseși – el califică asta drept *filotesios*, de îndrăgostit, după chipul acelei îmbrățișări de care vorbește Homer în *Odissea* între zeul-fluviu Enipeu și muritoarea Tyro.

A fura fragmente sau a scrie fragmentar ține, până la urmă, de aceeași estetică, atât de fin descrisă de Barthes, el însuși un mare cititor al lui Nietzsche. Fragmentul, spune el, este gustul prealabil pentru detaliu, pasiunea începuturilor („câte începuturi, atâtea plăceri“), un fel de flirt scurt, cât ai clipi, fără urmări. Focalizând pe un detaliu dintr-o scenă, îl voi circumscrie delicat, apoi îl voi înșfăca

și îl voi birui. E așadar o scânteiere fugace, uneori o solicitare presantă, cu atât mai mult cu cât anumite fraze par să se dăruiască fără rețineri, în așteptarea unei mâini care să le mângâie, în căutarea disperată a unei priviri. Faptul că întrebuintarea citării este explicită sau implicită nu schimbă nimic: important e că textul nu mai e o traversare a unor elemente disperate, o potrivire provizorie, un agregat impur.

Tocmai din aceste relații imprevizibile, din aceste metonimii ale lecturii i s-a tras lui Leiris dorința de a scrie. E „acea nevoie difuză – scrie el în *Bifări* –, pe care am resimțit-o întotdeauna, de a confrunta, de a grupa, de a uni între ele elemente distincte, ca printr-un apetit obscur de juxtapunere sau de combinare, asemănător, fără îndoială, cu acela care mă făcea să consider atrăgător, când eram foarte mic, un obiect compozit precum *toba-trompetă*“. Ce e toba-trompetă? O curiozitate născută din hazard sau din confuzie, o jucărie-surpriză pe care a visat-o atât de mult, încât a pornit s-o caute (dar degeaba) în cataloagele de cadouri. „Totul pentru că am auzit, într-o bună zi, la plimbare, acea mixtură muzicală bazată pe instrumente de suflat și de percuție și am crezut că provenea din toba aparent obișnuită cu care se amuzau doi copii, fără să fi remarcat (am recunoscut mai târziu) că una dintre cele două pușlamale, unindu-și jocul cu cel al tovarășului său toboșar, era înarmată cu o trompetă în care sufla din toți bojocii.“

Acoperământ sau veșmânt făcut din diferite piese cusute împreună, *cento*-ul roman era folosit la îmbrăcarea sclavilor, la făcutul plăpumilor sau chiar, îmbibat cu apă și oțet, la stingerea focului. Această împestrițatură de stofă a dat numele *centonului*, gen de poezie în mozaic ce constă, spune Nodier, în „a compune despre un subiect nou un

poem făcut din versuri sau din secțiuni versificate împrumutate de la unul sau mai mulți poeți din vechime și aplicate adesea cu accepțiuni foarte diferite de întrebuințarea lor originală“. Cel mai vechi centon care ne-a fost transmis este *Medeea* lui Hosidius Geta, tragedie alcătuită din versuri ale lui Vergilius. Două secole mai târziu, provocat de împăratul Valentinian, Ausonius a compus un *centon nupțial*, pornind tot de la emistihurile lui Vergilius. Centonul îl duce cu gândul la acel joc de răbdare pe care grecii îl numeau *ostomachie*. Sunt piese de os, paisprezece la număr, decupate în figuri geometrice, care în diverse asamblări reprezintă o mie de lucruri: mistreț feroce, mirmidon înarmat, vânător la pândă, *kantharos* și numeroase alte imagini de acest gen, ce variază în funcție de dexteritatea jucătorilor. „Dar – precizează el – cei îndemânatici sunt surprinzători în combinațiile lor, pe când cei neîndemânatici sunt ridicoli în aranjamentele lor.“

Curios personaj acest Ausonius. Autor păgân, gramatician și retor vreme de trei decenii, n-a început practic să scrie și să publice decât la cincizeci și patru de ani, după sosirea sa în Trier. Lucruri curioase, care ne duc cu gândul la Queneau. Reguli arbitrare, constrângeri sofisticate și subiecte frivole: el versifică – întocmai! – calendarul și descompunerea lui treizeci în factori primi. Enumeră toți membrii familiei sale, până la stră-strănepoții săi de unchi și la rubezeniile soției sale, pe care nu le cunoaște (*Parentalia*). Își face orarul zilnic (*Ephemeris*), compune o rugăciune în versuri numite „ropalice“, care dau poemului forma unei măciuci, iar în al său *Grif despre numărul trei*, ce conține nouăzeci de hexametri („de zece ori câte trei ori trei“), el scrie: „Numărul trei le întrece pe toate, trei este un zeu unic.“ Bucurie

nemăsurată a cuvintelor, pe care le ia de la toți, dispersează, aranjează, reactualizează; poezie care trebuie citită, spune el, „cu puțină veselie și o ușoară beție“, creație savantă și perfect gratuită care oferă doar plăcere; astfel este *Centonul nupțial*, reușind turul de forță (într-o sută treizeci și unu de hexametri) de a face din castul autor al *Eneidei* (supranumit, pare-se, „Fecioara“) un amabil libertin. Este vorba de o noapte a nunții sau mai exact de lupta parodică a Crengii (*ramus*) și a Despicăturii (*rima*). Ultimul cuvânt e *ridere*. „E suficientă, dragul meu Paulus, o singură pagină licențioasă; râzi, Paulus, nu vreau nimic mai mult.“

O bagatelă, deci, care nu ține, spune el, decât de memorie și pe care, de altfel, a fușerit-o într-o singură zi, plus câteva ore din noapte. Adresată prietenului său Axius Paulus, retor la Saintes, cu această dedicație: „Primește această mică lucrare care face o suită din mai multe incoerențe, un tot dintr-o diversitate, o flecăreală din lucruri serioase și care mi aparține, deși e a altcuiva.“ Iată începutul:

IMMINUTIO

- Ae XI, 631. *Postquam congressi // sola sub nocte per umbram*, Ae VI, 268.
- G III, 267. *Et mentem Venus ipsa dedit // nova praelia tentant*, Ae III, 240.
- Ae X, 892. *Tollit se arrectum: // conentem plurima frustra*, Ae IX, 398.
- Ae X, 699. *Occupat os faciemque, // pedem pede fervidus urget*, Ae XII, 748.
- Ae VII, 362. *Perfidus alta petens: // ramum, qui veste latebat*, Ae VI, 406.

- B X, 27. *Sanguineis ebuli bacis minioque rubentem.*
 Ae XII, 312. *Nudato capite // et pedibus per mutua nexis,*
 Ae VII, 66.
 Ae III, 658. *Monstrum horrendum, informe, ingens, cui*
lumen ademptum.
 Ae X, 788. *Eripit a femore et trepidanti fervidus instat.*
 Ae I, 159. *Est in secessu, // tenuis quo semita ducit,*
 Ae XI, 524.
 Ae VIII, 392. *Ignea rima micans: //*

DEFLORARE

Când sunt singuri, aproape unul de celălalt în umbra nopții, iar Venus însăși le insuflă spirit, își încearcă puterile în noi lupte. El se ridică drept: în pofida tuturor eforturilor inutile pe care ea le face, el îi ia gura și chipul, piciorul său fierbinte îl apasă pe-al ei, dar perfidul țintește mai sus. Creanga, ascunsă sub veșmânt, roșie precum boabele sângerii de soc și de cinabru, are capul gol. Odată împleticite picioarele, acest monstru oribil, înspăimântător, uriaș, căruia nu i se mai arătase lumina zilei, se desprinde de coapsă și, înflăcărat, se strivește de soția tremurătoare. Într-un ascunziș spre care duce o cărare strâmtă, despică-tura înfierbântată tresare...

Centonul a cunoscut o posteritate vie și neașteptată. În secolul al V-lea, Atenais, soția împăratului Teodosie cel Tânăr, a compus, sub numele de Aelia Eudoxia, o *Viață a lui Isus Cristos* în întregime din pasaje luate din *Iliada* și *Odiseea*. În Renaștere, Lelio Capilupi, originar din Mantova,

a avut din nou ideea de a pune alături fragmente din versuri de-ale lui Vergilius pentru a compune centoane pe diverse teme care puteau fi interesante în funcție de împrejurări: unul dintre ele se referă la călugări, altul la femei, al treilea la sifilis. În 1677, modenezul Ramazzini, în *De bello Siciliae*, a forțat emistihurile lui Vergilius să celebreze victoriile lui Abraham Duquesne, în vreme ce Étienne de Pleurre, canonic călugăr la Saint-Victor, în Paris, propunea o *Adorație a Magilor*, grație unor savante tăieturi din același *corpus*. În fine, baronul Héron de Villefosse, inginerul-șef al minelor, a ajustat pasaje din Cicero, Titus Livius, Sallustius, Tacitus sau Suetonius, pentru a alcătui o cărticică picantă intitulată *Eseu despre istoria Revoluției Franceze* de către un grup de istorici latini. Centonul, putând preschimba orice imagine în ceea ce dorim, n-are, firește, altă valoare decât abilitatea autorului său. E o arlechinadă, un puzzle sau un rebus – surpriza vine din distanța, uneori din paradoxul, dintre fragmentele răzlețe care sunt culese și ceea ce se inventează de aici, precum și din plăcerea erudită a recunoașterii pasajelor citate. El demonstrează că literatura nu e niciodată decât o ingenioasă distribuție de cuvinte și de fraze, a căror origine e pretutindeni, iar granițele nicăieri.

În *Mica fabrică de literatură*, un soi de „atelier de literatură potențială” destinată copiilor, Alain Duchesne și Thierry Leguay au numărat absolut toate căile și ocolișurile atelierului de scriitură. Sunt oferite aici regulile colajului, ale *cut-up*-ului, ale textului împănăt, ale textului spintecat, ale lăstarului, ale cornetului de hârtie al dadaștilor, ale metodei S + 7, ale paginii smulse, ale cărții mâncate de șobolani și multe altele. Este totodată și o istorie a *deja spusului* (unde e chemată literatura universală), și un

mod ingenios de *reîmpărțire a cărților*. *Cut-up*-ul, de exemplu. Procedeu narativ, aleatoriu, armă de război, metodă critică de lectură, *cut-up*-ul, pus la punct de Gysin, în 1959, face din text ceva indistinct, ironic, compact, arătând o „ostilitate internă față de actul de explicare” și încetând să mai fie și asimilabil, odată ce nu mai e parafrazabil.

Burroughs, spune Gysin [Există pretutindeni poeți], avea la îndemână o traducere englezească a poemelor lui Arthur Rimbaud. El a extras de acolo un anumit număr de poeme cut-up, considerând că au un efect satisfăcător: într-adevăr, își dăduse foarte repede seama că rezultatul depindea de cât de bun era materialul. Chiar și făcut bucăți și alcătuit din nou după fantezia lui Bill, textul lui Rimbaud tot mai era perceptibil, și – ceea ce poate surprinde și mai mult – cuvintele poemului căpătau semnificații noi, mai puternice, mai acerbe.

Totuși, nu am abandonat lectura oarecum particulară a marilor cotidiane, pentru că obțineam efecte umoristice incredibile. Totul trecea pe acolo, chiar și scrisorile pe care le primeam. Simplul fapt de a le decupa și de a citi într-o nouă ordine aceste fraze ne dădea impresia că aducem o lumină fără precedent asupra a ceea ce se scrisese deja [...]. Există în această muncă ceva profund ironic, dar asta nu s-a remarcat întotdeauna [...]. Ambiția noastră era de a distruge legăturile presupuse naturale ale limbajului, dar care, în fond, nu sunt decât expresia Puterii, arma privilegiată a Controlului, și chiar a Controlului în esența sa, atât în lumea exterioară, cât și în cea a dialogului lăuntric.

„Nimic nu e adevărat, totul e permis“, spunea Hassan i-Sabbah, șeful Hașișinilor. Burroughs și Gysin au extras din ultimele cuvinte ale Bătrânului de pe Munte un principiu de libertate a invenției literare. Nu, spun ei, cuvintele nu aparțin nimănui, putem decupa adevărul din afara oricărui cuvânt scris sau vorbit, orice pasaj narativ sau orice pasaj, să spunem, de imagini poetice este subiectul unui număr nedeterminat de variații, care toate pot fi interesante în sine; o pagină din Rimbaud, decupată și dispusă într-o nouă ordine, va da imagini cu totul noi, imagini ale lui Rimbaud, imagini adevărate ale lui Rimbaud, dar noi. Nu se joacă doar o partidă: împărțiți din nou cărțile, *any number can play*.

Duetiști

Știți nuvela publicată de Henry James în 1893 și intitulată *Viața privată*? Este povestea câtorva personalități din fauna mondenă a Londrei pe care hazardul unei vilegiaturi le-a adus împreună într-un hotel din Oberlandul bernez. Un incident petrecut în timpul unei plimbări o determină pe actrița Blanche Adney să-i facă naratorului o remarcă judicioasă: unele persoane, cum e prietenul lor lordul Mellifont, nu există decât prin raportare la celelalte. Când nu poate străluci sau nu se poate pune în valoare în fața unui auditoriu, nobilul englez dispare ca prin minune. James ia remarca la modul literal și arată cum acest om fals dispare *ca o fantomă* de îndată ce actrița îl lasă singur și cum re apare de îndată ce ea îi caută prezența. O a doua remarcă a lui Blanche Adney îl conduce pe narator la o constatare la fel de tulburătoare. Inerția celebrului dramaturg Wawdrey în scrierea piesei pe care i-a promis-o actriței îi sugerează că acesta nu și-ar scrie singur operele. Profitând de faptul că Blanche se află pe terasă în compania lui, vorbind despre stele, naratorul pătrunde în camera scriitorului pentru a arunca o privire indiscretă asupra manuscriselor acestuia, iar acolo îl descoperă pe *celălalt*. *Scriind*, adus de spate, în umbră. Un altul care semăna atât de bine cu Wawdrey încât puteau fi confundați, ca și când nu erau

decât identitățile alternative ale unui unic personaj, constituind în doi o unică rațiune socială, fără ca unul să poată continua treaba în lipsa celuilalt. „Iată – îi spune el lui Blanche –, sunt doi.“ Wawdrey, ca orice scriitor, este un maestru al disimulării sub toate formele sale. Unul cu un dar al conversației recunoscut de toată lumea, care, public, e diferit de ceilalți, dar niciodată de el însuși, și-apoi celălalt, tacit, geniul neîncrezător care îl acaparează din când în când.

Ca și James, autorul care recurge la un negru ia cumva plagiatorul la modul literal. Plagiatorul nu poate scrie decât în doi? Nu trăiește decât în umbra altcuiva? Ei bine chiar, să dedublăm rolurile. Plagiatorul se naște din cuvinte, e un om de hârtie. Autorul și negrul său intră în comedie. Ei se caută, se ceartă, se ucid uneori. Viața lor e un vodevil, ciuruit de false soluții, de cuvinte de autor, de uși trântite, de înșelăciuni reciproce și de regăsiri. Ah, nu te plictisești niciodată cu un negru! Anglo-saxonii îl numeau *ghostwriter*, dar nu are nimic de-a face cu o fantomă. Este Scapin. Este un Loti al jurnalului intim. Joacă toate rolurile, fără a amesteca genurile, se deghizează cu orice panoplie de împrumut, avid să trăiască asemenea celui vindecat prin minune, fie în cotloanele unui bordel din Oran, fie la bordul unui cuirasat din rada portului Along, fie într-o lojă pariziană alături de o „teatrală“. Evident, există o mie de moduri de a fi autor și negru. Cine ce datorează cui? Greu de stabilit. Dumas, care era înconjurat de o armată de „colaboratori“ (lui Quérard, în ale sale *Înșelătorii literare date la iveală*, îi ies la socoteală nu mai puțin de șaptezeci și cinci, printre care se află chiar Nerval), le răspundea, până la urmă pe bună dreptate, detractorilor săi: „Felul în care au fost făcute cărțile mele și mai ales cine le-ar fi

făcut au ridicat întotdeauna mari semne de întrebare. Era atât de simplu să se creadă că sunt eu, dar nimănui nu i-a trecut prin minte.“

Uneori autorul este scriitor, alteori negrul e scriitor. Niciodată amândoi, firește. În cazul lui Dumas, era el. Doar că bietul Dumas era supraîncărcat. Trebuia să ofere ziarelor, teatrelor, editorilor, peste tot! Singur nu făcea față. În anii 1840, i se întâmplă să publice două sau chiar trei titluri pe an. Atunci Dumas gâfăie, se zorește, își culege ideile de peste tot, îl cheamă la ordin pe neobositul Auguste Maquet, care a scris de la un capăt la celălalt mai ales *Cavalerul d'Harmental*, *Contele de Monte-Cristo* și *Cei trei muschetari*: „Preascumpul meu, trimite-mi textul cât mai curând; fie și numai vreo zece pagini, și mai ales primul volum al lui D'Artagnan! Al dumitale, Al. Dumas.“ Dar uneori și negrul este exasperat și se răzvrățește. Nu pe față, nicidecum. În umbră, ca întotdeauna. Plagiind anumite pasaje din textul pe care îl înmânează autorului și publicându-le separat, sub un nume de împrumut, în momentul ieșirii pe piață a cărții. Atunci autorul se află în situația crudă de a fi nevoit să mărturisească un plagiat sau să-și recunoască negrul. Ceea ce-l poate conduce lesne la o tăcere definitivă.

Acum câțiva ani, un biograf al lui Brecht a provocat un scandal. Semnată de americanul John Fuegi, cartea *Brecht & Co.* voia să arate faptul că adevărații autori erau colaboratoarele dramaturgului, iar Brecht doar semnatarul uzurpator (din moment ce există negri virili, care nu negociază decât cu bărbați, există și negustori de sclavi care corup femei). Prin urmare, Brecht n-ar fi fost decât „asociat“ la scrierea *Vieții lui Galilei*, iar *Opera de trei parale* ar fi în proporție de 80% opera lui Elisabeth Hauptmann. În

realitate, piesa este inspirată pe larg din *Opera calicilor* de John Gay, tradusă din engleză de Hauptmann și adaptată împreună cu Brecht, care nu a inventat decât o scenă. Începând cu prima ediție, numele lui Hauptmann figura în calitate de „colaborator“, precum și cel al lui Kurt Weill care semna muzica. Dar ea nu a primit decât 12,5% din drepturile de autor: din acest punct de vedere, escrocheria lui Brecht e dincolo de orice îndoială. Cât despre ceilalți, li se întâmpla ori să fie menționați în prezentarea piesei, ori să fie trecuți sub tăcere: nu se spune nimic despre colaborarea lui Ruth Berlau și Margarete Steffin la *Omul cel bun din Siciuan* sau despre cea a lui Steffin singură la *Viața lui Galilei* sau *Mama Curaj*. Bineînțeles, de această parte a Atlanticului i s-a luat apărarea lui Brecht. S-a scos în evidență faptul că asta ar însemna să ignorăm partea plurală a muncii teatrale, că Labiche, de exemplu, în timpul carierei sale, s-a folosit de serviciile a patruzeci și șase de „colaboratori“, că „tandemul literar“ era o regulă în activitatea literară din secolul al XIX-lea, că, în fine, munca de atelier îi era dragă lui Brecht, care considera opera o ciornă colectivă: de altfel, trăiau într-o epocă – ne amintește Hans Eisler, muzician al lui Brecht – în care „credința în unitatea operei“ se opunea „credinței autentice în sine“. Cert e că, pentru Fuegi, subjugate de un tiran misogin și erotoman, care nu dădea doi bani pe soarta clasei muncitoare, încasând fără nici un scrupul profitul adus de „atelierul“ său feminin, așa-zisele colaboratoare își interziceau până și gelozia, considerată un sentiment „burghez“. Ca un veritabil Doctor Mabuse, Brecht și-ar fi magnetizat pur și simplu victimele.

Copistul medieval avea un ideal de stăpânire a pasiunilor, un regim special al corpului și al plăcerilor, care se

numea *apatheia*. Lipsa sensibilității față de lume, control al umorilor și al mișcărilor sufletești – călugărul era un atlet al lui Dumnezeu. Copiștii moderni însă nu manifestă nici un ideal de acest gen. Sunt niște comici. Duetiști comici. Luați-i pe Curcanul și Cleștișor, cei doi copiști din *Bartleby*. De altfel, nici nu sunt numele lor, spune Melville, ci porecele pe care și le-au dat între ei. Curcanul și Cleștișor își împart emoțiile cât e ziua de lungă. Englez bondoc și pântecos, „Curcanul își adulmeca haina și devenea obraznic”³³. Dar mai cu seamă după-amiaza își arăta adevărata fire și o lipsă de cumpătate aparent datorată exceselor de bere. „Curcanul strălucea ca un cazan de aramă, tigva lui cheală aburea parcă, iar mâinile i se tot suceau peste hârtiile pătate.”³⁴ Atunci devenea confuz, capricios, devastator. Deși Cleștișor trecea drept un tânăr cumpătat, îmbrăcându-se cu o oarecare distincție, se arăta în esență irascibil, fapt datorat, se pare, unor tulburări digestive. Irascibilitatea consecventă a lui Cleștișor se manifesta în principal dimineața, în vreme ce după-amiaza părea relativ pașnic. Așa că nimeni nu era niciodată nevoit să le suporte excentricitățile în același timp.

Cu cât Curcanul și Cleștișor se înfurie unul pe celălalt, se lasă în voia dezlănțuirii pure a emoțiilor, ca și când organele lor s-ar aprinde printr-o simplă frecare, cu atât *Bartleby* manifestă, în mod progresiv, acel „nihilism candid” de care vorbește Borges, ce tinde să-și închidă corpul în sine și în lume, într-o muțenie absolută. Nimeni nu știa exact cine era, de unde venea și dacă avea rude pe această

³³ Herman Melville, *Bartleby. O povestire de pe Wall Street*, trad. de Petre Solomon, Humanitas, București, 2007, p. 20.

³⁴ *Ibidem*, p. 41.

lume. Se zvonea că ar fi exercitat o funcție subalternă în serviciul de Scrisori refuzate din Washington, înainte de a găsi această slujbă de copist într-un cabinet juridic de pe Wall Street. „Parcă-i văd și acum – spune naratorul – fața curată, dar lividă, cu o expresie jalnic de respectabilă și iremediabil deznădăjduită!”³⁵

În cabinet, pupitrul său a fost amplasat lângă o fereastră care nu oferea nici o vedere nicăieri, deși dădea o oarecare lumină: un zid se înălța la trei picioare distanță de geamuri. Acolo dispărea Bartleby, în spatele unui mare paravan verde. El scria tot timpul în liniște. Livid, mașinal. Nu vorbea niciodată. Nu bea nici ceai, nici cafea. Nu se ducea niciodată nicăieri. Bartleby ura mica înțelegere. A adoptat mai întâi refuzul de a-și „colaționa” propria muncă, adică de a compara copiile efectuate cu originalul. „Prefer să nu”, a spus el simplu. Apoi a renunțat definitiv la copiere. Conducându-l în cele din urmă la Morminte (adică la Închisori) pentru vagabondaj, el s-a postat în curte în fața zidului orb. După care n-a mai vrut să spună nimic. Ghemuit într-o poziție ciudată la poalele zidului, cu genunchii strânși, într-o rână, cu capul pe pietrele reci.³⁶ Nu se mai mișca. Murise.

Atunci, la ce bun să mai copiezi? Poate, într-adevăr, pentru a nu sfârși printr-o zidire în propria ta nebulă sau inumanitate. Flaubert însă avea un alt răspuns: pentru a râde de prostia omenească, căreia Bouvard și Pécuchet trebuiau să-i stabilească marele repertoriu. Visul ultim al unei cărți despre nimic, al unei cărți care să nu fie decât

³⁵ *Ibidem*, p. 25.

³⁶ *Ibidem*, p. 106. Este doar unul dintre numeroasele locuri din această carte în care autorul „uită”, în mod deliberat, să recurgă la ghilimele, ca o ilustrare din interior a fenomenului studiat.

la imperfect, atât de diabolică, încât și cititorul, la rândul său, să cadă în capcană. Apologia josniciei omenești sub toate fețele ei, ironică și urlătoare de la un capăt la altul! „Ar trebui – spune Flaubert – ca în toată derularea cărții să nu existe nici un cuvânt din producția mea proprie și ca, odată citită, nimeni să nu mai îndrăznească să vorbească, de teamă să nu spună într-un mod firesc vreo frază din ea.“ Iată niște motive excelente. Lenea? Probabil. Deoarece a copia înseamnă a nu face nimic, înseamnă a fi una cu cărțile copiate. Existență invizibilă ce transformă cuvântul trecător în infinitul zvonurilor. Tihna? Fără îndoială. Bouvard și Pécuchet sunt sătui de toate acțiunile eșuate, de toate himerele lumii. Dar mai ales prietenia. Între ei, așezați unul lângă celălalt, la pupitrul lor dublu. „Prietenia între doi oameni. Ce poate fi mai frumos?“, scrie Flaubert într-unul dintre carnetele sale. Iată la ce folosește prostia omenească. Să te bucuri de sine. Ce farsă! Acești holtei trecuți se află în situația comică de a se agita degeaba, de a se simți bine așa și chiar de a râde pe seama lor!

II

Despre plagiatul propriu-zis

Nașterea plagiatului

Până în secolul al XIX-lea, concepția despre proprietatea artistică, jurisdicția sa și transmiterea acesteia era destul de confuză. Pirateria literară era în floare, fiind considerată necesară de către cenzură. Adaptarea era ceva obișnuit pentru ceea ce încă nu se numea creație artistică. Händel, de exemplu, prăda fără rușine, practica justificând jaful. Furtul artistic era la ordinea zilei, devenea clar că e vorba nu de a fura, ci de a-ți disimula furțișagurile. „Cel care împrumută sau care jefuiește cu artă și precauție – declara Reynolds în cel de-al șaselea discurs al său de decernare a premiilor pentru pictură (1774) – are dreptul la aceeași indulgență de care se foloseau lacedemonienii, care nu pedepseau furtul, ci lipsa de îndemânare în a-l ascunde.“ Arta plagiatului este deci, înainte de toate, un exercițiu de cusut și de întrețesut. Este vorba nu atât de a-ți șterge urmele, cât de a le întreține abil iluzia: oare poate fi acuzat de plagiat cel care izbutește minunea și turul de forță de a da un aer firesc unor părți așa de dispartate, eterogene, contrare? Acest efect natural atât de căutat nu trebuie pur și simplu să ducă la dispariția furțișagului, ci merită cele mai mari elogii.

Prin urmare, lipsa de legitimitate a plagiatului este o noțiune recentă. Afirmarea proprietății literare, observă

Roger Chartier (în *Cultură scrisă și societate*), departe de a se naște dintr-o aplicare particulară a dreptului individual de proprietate, derivă în mod direct din apărarea privilegiului de librărie ce garantează librarului un drept exclusiv asupra unui titlu pe care l-a obținut. Tentativele monarhiei, din anii 1760, de a aboli perpetuarea tradițională a privilegiilor i-au determinat pe librarii-editori să lege caracterul irevocabil al drepturilor lor de recunoașterea proprietății autorului asupra operei sale. De altfel, ei nu vor face decât să urmeze strategia librarilor londonezi și a opoziției lor față de *Statutul* din 1709, care limita durata *copyright*-ului la paisprezece ani. Dar, pe când în Anglia, prin intermediul puternicei lor corporații, Stationnery's Company, editorii intentau din ce în ce mai multe procese confrăților lor din provincie, din Scoția sau Irlanda, pentru că republicau operele de îndată ce le expira *copyright*-ul, în Franța bătaia s-a dus prin pamflete și fițuici. De aceea Diderot a scris, în 1763, *Scrisoarea despre comerțul librăriei*, text comisionat de comunitatea librarilor-tipografi parizieni. Ceea ce este, la urma urmelor, destul de neașteptat, chiar paradoxal, având în vedere faptul că *Enciclopedia* se arată în general ostilă față de monopolurile comerciale și manufacturiere, considerate drept obstacole în jocul liber al legilor economice, și mai ales ținând seama de numeroasele dispute ale lui Diderot cu editorii *Enciclopediei*: de altfel, în următorul an, în 1764, va izbucni o criză când își va da seama că Le Breton (unul dintre editorii săi) a cenzurat fără să sufle o vorbuliță unele dintre articolele sale, după corectura șpalturilor. Dar, prin această afirmare a necesității privilegiului exclusiv și indestructibil al librarului, se înțelege că Diderot susține de fapt recunoașterea publică

a deplinei proprietăți a autorului asupra operei sale. „Repet – scrie el –, ori autorul este stăpânul operei sale, ori nimeni din societate nu mai e stăpân pe bunurile sale. Librarul o deține așa cum o deține și autorul ei.” Tocmai se inventase *autorul-proprietar* (al cărui merit le revine, de altfel, librarilor din Londra).

Dar opinia lui Diderot este departe de a întruni unanimitatea. Pentru unii ca Sieyès sau Condorcet, proprietatea literară neîngrădită este injustă, întrucât ideile aparțin tuturor, și chiar contrară progresului, întrucât instituie monopolul unei singure persoane asupra unei cunoașteri ce trebuie împărtășită. Legislația revoluționară, care va sta la baza dreptului modern în acest domeniu, va adopta în cele din urmă un compromis între afirmarea unei proprietăți inalienabile care intra în conflict cu argumentul utilității publice și teoria lui Diderot care dădea un fundament contractual proprietății literare, asemănată cu o proprietate funciară sau imobiliară. Prin urmare, între cesiunea absolută, utilitatea publică și apărarea dreptului de autor, limitarea duratei dreptului exclusiv al autorului asupra operei sale la zece ani a fost considerată un compromis onorabil, făcând obiectul legii Lakanal din iulie 1793. Însă, de-a lungul secolului al XIX-lea, problema a fost frecvent readusă în discuție în Camera deputaților, astfel încât această perioadă a fost extinsă în 1810 la douăzeci de ani, apoi la treizeci de ani în 1854 și, în cele din urmă, la cincizeci de ani în 1866.

Pe ce oare se sprijinea inventarea autorului-proprietar care fundamenta caracterul imprescriptibil și perpetuu al *copyright*-ului sau al privilegiului? Pe estetica *originalității*. Deși se spunea că ideile sunt „libere să circule”, forma, în

schimb, exprimă singularitatea ireductibilă a stilului și a sentimentului. S-a constituit astfel, începând cu a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, o legătură destul de curioasă între profesionalizarea activității literare și o ideologie a geniului proprie autorului, întemeiată pe autonomia radicală a operei și pe dezinteresarea gestului creator. Dar, firește, după instituirea acestei estetici a apropierei, s-a ajuns și la condamnarea morală sau judiciară a tuturor celor care se îndepărtau de la ea. Condamnarea plagiatului are așadar o istorie care este în esență una a librăriilor. Remarcați, de altfel, că, deși termenul *plagiat* apare la Bayle în 1697, iar adjectivul *plagiator* (în sensul său actual) în 1555, verbul *a plagia* e întrebuințat pentru prima dată abia în 1801, de către Louis Sébastien Mercier, în *Neologia* sa. De fapt, abia la începutul secolului al XIX-lea plagiatul începe să facă obiectul unor lucrări specializate și încep să fie urmărite în justiție unele furtișaguri până atunci licite și chiar recomandate. Unul dintre procesele cele mai răsunătoare datează din 1841–1842. Cousin de Courchamps, cunoscut deja pentru publicarea, cu puțină vreme înainte, a unor amintiri apocrife ale marchizei de Créquy, a fost acuzat atunci că a vândut ziarului *La Presse* fragmente dintr-o carte în curs de apariție, *Memoriile inedite* ale lui Cagliostro. El alesese de aici două episoade, *Viroaga funestă* și *Povestea lui don Benito d'Almuseñar*, ce reproduceau de fapt în întregime două lucrări de Potocki (iarăși el), publicate în Franța în 1813 și 1814, care compun parțial *Manuscrisul găsit la Saragosa* (de altfel, în decursul afacerii, Nodier, el însuși plagiator al lui Potocki, n-a suflat un cuvântel). Totuși, curtea nu a trebuit să se pronunțe dacă a fost sau nu Courchamps autorul textului sau doar traducătorul său.

Decizia s-a referit numai la faptul că autorul vânduse ziarului *La Presse* un inedit care nu era inedit, fapt imposibil de trecut cu vederea.

Pare dificil să admitem pentru atâta lucru că plagiatul propriu-zis este echivalat întotdeauna cu un furt și că autorul plagiat se trezește astfel spoliat de creația sa. Bibliografii, care, în secolul al XIX-lea, s-au oprit asupra înșelătoriilor literare (Nodier, Quérard sau Lalanne), au recurs în mod constant la metafore precum „jaf“, „tâlhărie“ sau „piraterie“ pentru a defini forme foarte diverse de influență sau de imitație. În realitate, plagiatorul nu-l privează pe autorul imitat de proprietatea sa, nici chiar de dreptul său moral, întrucât opera originală rămâne în bibliotecă, înregistrată sub numele primului său semnatar. Se știe, de altfel, că plagiatul, din punct de vedere legal, nu există, doar contrafacerea este condamnată. Dar, în general, plagiatorul nu are nimic dintr-un autor de contrafaceri. Pe vremea Vechiului Regim, contrafacerea consta, pentru un librar-editor, în publicarea unei cărți asupra căreia unul dintre confrății săi avea un privilegiu (și doar contrafacerile cărților ce se bucurau de privilegiul regal cădeau sub incidența legii). Era așadar un fenomen strict din interiorul librăriilor, pe când plagiatul, în schimb, se referă la o practică a scriiturii.

Luați-l pe Molière, plagiator sau plagiat. Singurele chestiuni legate de justiție sau de poliție care-l privesc se referă la probleme de librărie, nu de textualitate. Fie că este vorba despre *Prețioasele ridicole* pe care Somaize le-a publicat la Ribou (și în folosul său) împreună cu *Marele dicționar al Prețioaselor*, fie despre *Sganarelle*: Molière avea atunci un privilegiu pentru a-și publica piesa, dar a trebuit să pledeze împotriva lui Ribou care, în mod surprinzător, obținuse

și el unul și care a publicat într-adevăr o ediție din *Sganarelle* datorită unui anume Neufvillemaine. Molière a depus plângere în ambele cazuri pentru revocarea privilegiului și confiscarea exemplarelor contrafăcute. Dar nici pomeală de plagiat. Deoarece concepției operei bazate pe principiul actual al originalității i se opunea principiul deplinei libertăți în reaproprierea literară. Așadar, să punem încă o dată întrebarea: în cazul plagiatului, unde-i furtul și unde-i prejudiciul? Cartea rămâne ca atare, se vinde tot sub titlul original, cu numele original, reputația autorului n-are de suferit, operele în cauză nu au, de cele mai multe ori, nici o legătură și nu s-a putut dovedi niciodată faptul că niște rânduri sau pagini prădate de la un autor ar fi stat în calea recunoașterii și a respectului său, a vânzării producției sale sau a succesului său. Plagiatul nu a amenințat niciodată existența unei cărți și nici interesele materiale ale autorului plagiat. Ne dăm lesne seama că toate acestea nu constituie fondul problemei.

Ceea ce se urmărea în realitate era transformarea Legii într-o pură jurisdicție morală, campioana domniei Virtuții, păzitoarea valorilor muzeale ale Binelui și Adevărului. Bineînțeles, această domnie a virtuții este și cea a maximei ipocrizii. Esențialul este de a ști cum să trișezi domesticind arta pentru a nu te lăsa niciodată prins: iată adevărata morală publică. Prin urmare, cel mai mare defect al plagiatorului care ajunge în justiție este cel de a se fi lăsat prins. Dacă în secolul^{al} XVIII-lea plagiatorul nu era decât un libertin care se plimba prin texte după bunul său plac, șterpelea de ici, de colo după voie și se folosea de una-alta ca de-o noapte fără ziua de mâine, el a fost curând sancționat deoarece contravenea normei sociale. Plagiatorul insulta,

simbolic, proprietatea; el favoriza apropierea dintre opere (*aliajul* lor, spunea Quatremère de Quincy, în 1823, și nu *alianța* lor; aceasta din urmă este o asociere de capitaluri, iar cel dintâi un furt, deoarece arta este, în mai multe privințe, o chestiune de raportare); tot el întrebuiința literatura în mod excesiv, nemăsurat, anarhic, intolerabil. Ceea ce nu era până atunci decât satisfacerea unei plăceri a devenit stigmatizarea unei greșeli, iar ceea ce nu era decât un comportament oblic a început să facă parte din indicele unei devieri.

Partea cea mai picantă este că Diderot, ca și Beaumarchais, care au dus lupte grele pentru recunoașterea legitimă a dreptului de autor, au prădat la rândul lor din plin. Ca și când ar fi vrut să demonstreze, apărându-se, că plagiatul ține de un pur resort estetic. Diderot, de exemplu, a fost acuzat de Fréron (care a fost un adevărat vânător de capete, un cenzor al republicii literelor) că a reluat, în *Fiul natural*, în 1757, situațiile, personajele și o parte dintre dialogurile unei comedii de Goldoni, *Il vero amico*. Obligat să se justifice, după un an, în discursul său *Despre poezia dramatică*, iată ce spune: „...am pus stăpânire pe acestea ca pe un lucru care mi-ar fi aparținut. Nici Goldoni nu fusese mai scrupulos; și el pusese stăpânire pe *Avarul*, fără ca nimănui să-i treacă prin minte că e ceva rău; și nimeni dintre noi nu și-ar fi închipuit că-i poate acuza pe Molière sau pe Corneille de plagiat, pentru că au împrumutat tacit ideea vreunei piese, fie a unui autor italian, fie din teatrul spaniol.“ Și, mai departe: „[Goldoni] a scris vreo șaiszeci de piese. Dacă se simte careva înclinat spre acest gen de muncă, îl invit să aleagă dintre cele rămase și să alcătuiască din ele o operă pe placul nostru.“ Împrumuturile lui Diderot sunt

evidente, dar, la urma urmelor, piesa lui Goldoni era imitată după *Puterea prieteniei*, a lui Luigi Riccoboni, care s-a inspirat la rândul său din *Fido amico* de Flaminio Scala. De altfel, malițios, la sfârșitul cărții *Jacques Fatalistul* (care îi datorează mult lui *Tristram Shandy* al lui Sterne: Diderot l-a citit în 1765, cu puțin înainte de a-și începe romanul), el își desființează cu brutalitate lumea creată, înainte de a conchide: „Luându-mă după niște memorii pe care am motive serioase să le socotesc suspecte, aş putea să înlocuiesc ce lipsește aici; dar la ce bun? Numai ce e socotit drept adevăr poate interesa.”³⁷ Ceea ce nu-l împiedică să adauge trei paragrafe, dintre care unul nu lasă nici o urmă de îndoială asupra plagiatului. Probabil este chiar vorba de un plagiat după *Tristram Shandy*, dacă nu cumva e invers, și Sterne va fi copiat scena cu pricina; ceea ce Diderot nu crede „dintr-un respect cu totul deosebit față de domnul Sterne, pe care îl socotesc altfel decât pe cei mai mulți dintre literații din țara lui, obișnuiți să ne fure și să ne ocărăscă atât de des.”³⁸ Pasajul respectiv (oare e o pură ironie a sortii?) este și cel mai îndrăzneț din roman: o grozavă mâncărime la genunchi, câteva degete ce se rătăcesc din ce în ce mai sus, un sărut, fără nici o îndoială, cine știe? Jucând astfel, rând pe rând, rolul editorului scrupulos, al falsului autor și al adevăratului plagiator, Diderot iese cu grație din această situație, luându-și cititorul în bătă: „Dacă nu te mulțumești, cititorule, cu cele ce ți-am destăinuit din dragostea lui Jacques, fă tu mai bine, n-am nimic împotriva.”³⁹

³⁷ Diderot, *Călugărița. Nepotul lui Rameau. Jacques Fatalistul*, trad. de Gellu Naum, Univers, București, 1985, p. 545.

³⁸ *Ibidem*, p. 546.

³⁹ *Ibidem*, p. 547.

Calixthe

Plagiați? Perfect! Dar unde este autorul? Pretutindeni. În risipirea urmelor sale sau a itinerariilor sale. El se ascunde, își schimbă direcția, face piruete. Se amuză. E un spărgător, sparge încuietorile literaturii, e un hoț prin efracție precum Arsène Lupin, cu o mască pe ochi și un maiou de funambul. Fără doar și poate, ne ia peste picior. Nu spune tot. Îi dă pisicii să mănânce limbile cititorilor săi. Îi forțează să recunoască un secret pe care nu l-ar recunoaște neapărat, apărându-se, în același timp, peste măsură: în plagiat, cel care se sustrage e plagiatorul însuși. Acesta ridică o cortină între el și cititor. Pune în interiorul limbajului un zăvor suplimentar, un întreg sistem de căi invizibile, de șicane și de protecții subtile. În general, ni se spune că plagiatorul nu știe ce face, că uită sau că ignoră, că pică în capcana maniei sale, dar nici pe departe una ca asta. Plagiatorul știe exact despre ce este vorba: îl pune pe cititor în primejdia de a-i citi secretul și îl înșală poate nu atât prin secret, cât prin conștiința că există un secret. Ca acele imagini complicate care se văd pe covoarele orientale și care, în întrețeserea lor magnifică, nu arată decât dintr-un anumit unghi o imagine necunoscută de nimeni.

Plagiatorul este un jucător. Un jucător care își pune viața rămașag. Și care-i ia pe ceilalți drept spectatori la jocul

său. Care-i tulbură, îi provoacă sau îi bruscăază, depinde. Uneori, îi face să se încaiere, să se certe, să se insulte, să se rănească. Cititorul duce viață grea cu plagiatorul. Prietenii se clatină, complicitățile izbucnesc. Totul e pus din nou în joc. Plagiatul nu este imperiul falsului, cum se crede: dimpotrivă, e imperiul celui mai adevărat decât adevărul, al adevărului *primejdios*. Nu e o șușoteală, e o gherilă, ca și când plagiatorul ar lăsa în urma sa o baterie de mine antipersonal. Unele țări sunt astfel minate, iar cadavrele ies la iveală după o sută de ani. Plagiatorul e un derbedeu, fără îndoială, dar poate că tocmai el e singurul inocent din joc. Cel care dezvăluie partea de minciuni și de trucaje din mica lume opacă a literaturii. Cel care aduce cu sine bănuiala, care spune nu înșelătoriilor, compromisurilor, aranjamentelor comediei sociale. Cel care spune: creația nu e de inspirație divină, cartea e un comerț, iar legea morală, un profit. Deci, asumați-vă plagiatele. Nu vă lăsați înșelați de sirenele cenzorilor, ale puritanilor, ale profesioniștilor indignării virtuozitate. Vreți drepturi de autor? Prostii! De fapt, nu furați nimic, faceți doar să circule textele, pasați cuvintele, nu le țineți pentru voi, dați-le mai departe altora. Nu vă închideți în plagiat, asta speră lumea de la voi. Nu vă refugiați în umbra culpabilității. Faceți *dumping*, plagiați o mie de cărți, dansați!

Cine a spus că e de-ajuns să plagiezi ca să-ți reușească plagiatul? Oare, din întâmplare, ar fi suficient să luăm o esență de lemn pînă la capăt să facem o vioară? Fie ea și de arțar? *Nu contează plagiatul, totul depinde de ce facem cu el*: asta e singura regulă. Prin urmare, plagiatorul urmărește să strălucească, turul său de forță va fi aplaudat. Altminteri, s-ar spune: e un plagiator *care nu știe să scrie*. Deoarece

plagiatul cere (contrar a ceea ce crede Genette) calități eminente: agilitate, competență practică, curiozitate, tandrețe pentru scris, lectură atentă, *exactă*, afinitate sentimentală, infinită iubire pentru frază. N-are nimic de-a face cu ȣapinarul, cu barbarul care ne este descris. Plagiatorul trebuie să-și manifeste singularitatea, să fie fericit de alegerea sa, trebuie să dea dovadă de o extremă delicatețe, în pofida asprimilor lui, să se joace cu impalpabilul, să scoată la iveală sentimente, să copieze un gest, o coafură, o rochie, să mângâie un obraz și să fugă. Da, pentru asta, chiar e nevoie de un talent nebun.

În fond, plagiatorul este „buclucaș“, precum *trickster*-ul, Coțcarul divin al cărui mit este spus de triburile indiene din America de Nord. Cuvântul întrebuințat de tribul Winnebago pentru a-l desemna pe Coțcar este *Wakdjunkaga*, Cel-care-joacă-feste. Zeu intermediar, pus pe șotii și, în general, copilăros, Coțcarul nu stă locului niciodată, un titirez care e întotdeauna unde nu te aștepți. La origine, e o ființă lipsită de o formă definită, cu un chef de hoinăreală irezistibil, dominat de voracitate și lubricitate. Pentru toți, el rămâne în același timp un zeu, un animal, o ființă omenească, un erou, un bufon. Este spiritul dezordinii și dușmanul hotarelor, trăiește într-o lume aparte, cu granițele fixe ale noțiunii de proprietate, unde cuvintele *a găsi* și *a fura* își păstrează încă validitatea sensului. Coțcarul amerindienilor Winnebago are ceva din păianjen și ceva de la Hermes. Natura sa e deschisă din toate părțile. Peste măsură de falic, el nu cunoaște limitarea impusă individului de apartenența la un sex. Una dintre povestirile mitului, transmisă de Paul Radin, spune cum, travestit, Coțcarul se căsătorește cu fiul șefului de trib. El a luat mai

întâi ficatul unui elan și l-a transformat într-o vulvă, apoi niște rinichi de elan din care și-a făcut sâni. Și iată-l preschimbat într-o preafrumoasă femeie. I-a dat voie atunci vulpii să facă dragoste cu el, apoi gaiței și păduchelui. Și a mers spre satul oamenilor unde l-a cerut în căsătorie pe fiul șefului de trib. Cum era într-adevăr o femeie foarte frumoasă, Coțcarul i-a plăcut acestuia enorm. Pe dată i s-au pregătit grăunțe de porumb uscate și s-au pus la copt, pentru ea, coaste de urs despicate. Coțcarul le-a înfulecat cât ai clipi. Și a rămas acolo. Puțin după aceea, a rămas însărcinat. Fiul șefului de trib era foarte fericit că urma să fie tată. Iar Coțcarul a adus pe lume un băiat, apoi doi, apoi trei.

A plagia, conform dicționarului Larousse actual, înseamnă „a fura (operele altuia) atribuindu-ți părțile copiate“. Cum se încheie lucrurile? Fie citând, nominal, părțile infidele (etalându-le astfel tuturor), fie eliminând din text părțile furate (adică restituindu-le). În ambele cazuri, autorul plagiat își regăsește părțile lipsă, cu o despăgubire în plus pentru folosință, adică relocare. Prețul unei locații variază în funcție de volumul părților locative. Cert e că, împrumutând de la alții organele sale dispersate, plagiatorul ajunge să semene puțin cu Diana din Efes, idol cu nenumărate mamele, atârând ca niște ciorchini de struguri copti, pe care Ieronim o considera o „imagine mistică a naturii“. Unele versiuni îi atribuie peste douăzeci, deși ne-am putea îndoi că e vorba de „nenumărați sâni, lungi, vii, înțepeniți în poziții de brațe autoritare care-i îmbrățișează pe zei, făcându-i să-i toarcă în preajmă“ (Ramón Gómez de la Serna), sau că unii văd în ei mai degrabă ouă de struț sau uriașe testicule de tauri, ca tot atâtea alte attribute ale fertilității sale.

De fapt, în această afacere de „furt al părților“, totul depinde de sexul protagoniștilor. O femeie căreia i s-au furat organele va pretinde că a fost „violată în carnea, în intimitatea sa“, având sentimentul unei intruziuni în corpul său, a unei pătrunderi prin efracție în glandele sale. Un bărbat, în schimb, va manifesta, din acest punct de vedere, mai multă reținere: el va deplasa chestiunea asupra părților nobile ale propriei persoane. I se va spune că i s-a „furat sufletul“, că i s-a „răpit substanța“, simțindu-se „aruncat în inexistență“: ceea ce ținea de viol devine brusc o crimă împotriva memoriei, o profanare de morminte. Grandilocvența acestor reacții poate fi surprinzătoare: e pe măsura isteriei pe care o provoacă uneori efracția a ceea ce, simbolic, numim propriul nostru corp. Cu atât mai mult cu cât autorul plagiat se regăsește, împotriva voinței sale, într-o poziție *pasivă*, deoarece îi sunt luate cuvintele (înțelesese bine Freud în cazul său de plagiat cu Fliess, care se oprea exact asupra teoriei bisexualității, deși a calificat acest furt drept „lucruri nesemnificative“). Există deci o confuzie a rolurilor: femeia îl lasă gravid pe bărbat, masculul care i-o trage masculului pe la spate (între femei, plagiatul e lipsit de urmări grave). Și e ceva dezvăluit într-un mod brutal, în văzul și spre știința tuturor. Cu o deosebire în cazul bărbatului plagiat, și anume că nu el țipă că i s-a răpit virilitatea, ci femeile adunate în turmă, urlând în cor ca niște lupoaice în jurul eroului lor prăbușit, al geniului lor martirizat, pentru a se opune la ceea ce știu că e nu atât un viol, cât o reală tentativă de seducție. De aceea ele țin personal să-i restaureze virilitatea, ignorând, pare-se, faptul că-l devirilizează, la rândul lor, pentru a doua oară.

În orice caz, plagiatul, ne face să intrăm de la bun început în romanesc. Nu romanescul cărții, ci romanescul corpului. De pildă, Calixthe Beyala. Romancieră de origine franco-cameruneză, condamnată prima oară pentru contrafacerea parțială a cărții lui Howard Buten, *Când aveam cinci ani, m-am omorât*, în romanul său *Micul prinț din Belleville*, a fost apoi bănuită că a recidivat în *Onorurile pierdute* (Marele Premiu pentru roman al Academiei Franceze), în care se spune că ar fi furat din mai multe opere, îndeosebi două pasaje din *Drumul foamei*, al nigerianului Ben Okri. Ceea ce începuse în șoaptă se termina în mod burlesc: s-a vorbit despre „eroina celui mai tragicomic foileton al anului“, încercând să demonstreze că inflația plagiatelor ucide plagiatul, transformându-l într-un simplu resort comic, și nu asta e scopul. Unul dintre pasajele în cauză descrie tocmai o scenă în care o femeie prinde un bărbat de părțile rușinoase. La Beyala scrie: „Soția sa nu l-a ascultat. L-a înșfăcat de pantaloni și l-a tras după ea. El a încercat să scape din acea strânsoare de fier care, pe lângă pantaloni, îl prinsese și de testicule.“ La Ben Okri: „Soția sa a încetat să-l mai asculte. Când am trecut prin fața mulțimii, am văzut că ea se apucase să-l tragă de pantaloni. El încerca să scape din strânsoarea de fier care, pe sub pantaloni, îl prinsese chiar de părțile genitale.“ Mai „metatext“ de-atât nu se poate: ca și la Perec, cu povestea sa despre „paharele furăcioase“, este o „implicație“ desăvârșită, nu-i așa? Ei bine, nicidecum. Beyala disimulează. De altfel, o negresă nu e în stare să facă un metatext. Ea comite un plagiat. Aici aplaudăm izbânda virtuozului, iar dincoace stigmatizăm înșelătoria falsificatorului. Lui Perec îi lăsăm suficient timp pentru a enunța regulile jocului (chiar dacă

trișează puțin), și nu pentru a le ascunde. Într-un caz, caracterul implicit produce un cititor-detectiv, în celălalt, un cititor-delator. După cum se vede, grație plagiatului, activitatea cititorului e considerabil diversificată. Suntem în așteptarea cărții-atentat care să ne explodeze în față. Literatura e plină de neprevăzut.

Întorcându-ne la Calixthe, am fi putut totuși să fim mai prudenți. Prenumele? Nu remarcați nimic? Mai întâi acest *h* superfluu, care n-are nici o treabă aici. În toată istoria numelui *Calixte*, de la începuturile omenirii, nu a existat niciodată *h* (nu mai mult decât *h* în *Natalie*). Așadar, dacă există un *h* în plus, asta se datorează, probabil, anumitor predispoziții. Și mai ales acest prenume a fost întotdeauna masculin, nu s-a văzut femeie cu numele *Calixte*. În afară de *Callistus*, cel mai frumos dintre romani, care pretindea că l-a salvat pe *Claudius* de otravă, pe vremea lui *Caius*, și *Calixte* din *Celestina* (1499) de *Fernando de Rojas*, nu mai avem decât papi și antipapi. *Calixtinii*, al căror nume nu evocă frumusețea, ci caliciul, erau, în ceea ce-i privește, sectanți husiți din secolul al XV-lea care susțineau că nu ne putem împărtăși decât în cele două moduri, și deci caliciul trebuia dat tuturor credincioșilor. Prin urmare, o *Calixthe* ar fi în multe privințe o dublă anomalie.

Dar asta nu e tot. Pentru că zvonurile s-au întetit. *Calixthe Beyala* se spunea că e o romancieră cu un talent incontestabil, dar și o creatură splendidă, sosită direct din bruscă, folosindu-se de bărbați după bunul ei plac. Ca și când aceștia i-ar aparține. În voia capriciilor ei. „E somptuoasă, dar e o insolentă, care crede că-și permite orice, mai presus de lege, cu un tupeu cutremurător.” Vă amintiți de *Xica da Silva*, cu *Zeze Motta*? Ea e. Una dintre acele diavolițe curtezane

care atrag bărbații pentru a-i înfuleca sau care-i devorează fără să-i atragă măcar. Zburând din floare în floare, indiferent de sexul lor, le fură și le lasă de izbeliște; le vrea pe toate. Una dintre acele femei fără inhibiții care îi tratează pe bărbați ca pe niște texte, cu dezinvoltură și voracitate, un fel de regină mesopotamiană făcută pentru a le suga sângele, sperma, fierea și ce mai rămâne.

Calixthe făcea mai mult decât să fure câte o frază de ici, de colo: unii detectivi s-au încrâncenat să dovedească faptul că e de o perversitate de mare anvergură, comițând ultraje majore, că e o barbară într-ale pirateriei, declanșând atacuri, jafuri cum rar se văd. Calixthe era, la propriu, modelul perversiunii, deoarece în latina religioasă *pervertire* însemna și „a falsifica un text“, și „a corupe spiritele“. Sfârșim prin a ne întreba, atât de corupte erau spiritele, dacă exista cu adevărat o Calixthe Beyala, dacă nu era cumva o iluzie de la un capăt la altul sau proiecția unui autor din umbră, frumusețea vizibilă a unui scriitor absent. Din momentul în care nimeni n-a mai fost sigur de nimic, i s-a pus totul sub semnul întrebării: scriitura, sexul, existența, și s-a spus că lumea se afla în prezența unui soi de spirit vag diabolic, vag ireal, venit să le înșele credințele bărbaților. Și, printr-o stranie reversibilitate, unii s-au întrebat dacă plagiatul nu era în fond un delir pur și simplu.

Alții au tras concluzia că există cu siguranță două rase de scriitoare (fără îndoială, și de scriitori): cele care aveau „o reputație imaculată“, fecioarele-maici, și-apoi fetele nerușinate și maicile arhaice, care împrumută de la oricine, cele care în secolul al XIX-lea erau numite, oriental, *pantere* și despre care vorbește Barbey d'Aurevilly în *Diabolicele*. Ele aveau, de la animalul carnasier, suplețea, încolăcirile,

salturile, zgârieturile și mușcăturile. Creaturi, spune el, nebune după propriul corp, iar nebunia lor se ia. Femei cu țipete de bacante care, pândind bărbații, le fură sufletul, aspirându-l în corpul lor. Îi îmbată, până la delir, simțuri altminteri dificil de amețit. Acele Messaline care coboară din palatul lor de pe Palatin în căutarea fericirii, cum le descrie Alfred Jarry; monștri mai infami, mai nesățioși și mai frumoși decât femela de metal, ce dau târcoale pe strada obscenă din Subura, cu pași de lupoaică. Pe scurt, Parisul a visat toată iarna la Calixthe Beyala.

Din punct de vedere etimologic, amintește Michel Schneider, putem apropia oblicitatea plagiatului de ceea ce retorica numește figuri, tropi, turnuri. De fapt, împrumutul, ca și citarea, se referă întotdeauna la imagini. Iar imaginile sunt întotdeauna impudice, captarea lor brutală are ceva indecent. Orice imagine este un instantaneu al autorului, un unghi de vedere, un detaliu al biografiei sale. Se poate spune că acela căruia i se fură imaginile se poate simți brusc fărâmițat, desperecheat, rătăcit. Tocmai de acest nucleu al imaginarului, de această nebunie a integrității se leagă plagiatorul. Vrea „să ne amestecăm imaginile“ nu pentru că ar crede în nu știu ce „comunism al ideilor“, ci pentru că invocă o circulație a corpurilor, a umorilor, a râsuflărilor. Și pentru că vede scriitura esențialmente ca pe o tranziție, un punct de trecere, o confluență de la un cuvânt la altul, de la un corp la altul. El nu caută să pulverizeze identitatea celui alt, ci s-o străbată, s-o strămute altundeva, într-o horă, o metamorfoză neconținută. Vrea să facă în așa fel încât, „amestecându-ne imaginile“, cuvintele noastre să se cheme între ele, să se ciocnească, să se suprapună, să scape unele de altele și să se exorcizeze. Plagiatul nu e niciodată un

talmeș-balmeș, o amestecătură a limbilor, un fir încâlcit între sine și celălalt, o întrețesere de pe o pagină pe alta, un paragraf care înlănțuie altul, un cuvânt care-l sărută pe cel dinaintea sa. Ca și când, între aceste corpuri care se ciocnesc și, puțin câte puțin, devin mai suple, s-ar insinua alte corpuri, siluete sau fantome.

„Mi-ar fi cu neputință să spun – scrie Baudelaire în 1864 despre *Mâncătorul de opiu* tradus din De Quincey – până unde am mers în asimilarea personalității proprii cu aceea a autorului. Am făcut un asemenea amalgam, încât n-aș mai putea recunoaște partea ce-mi aparține, parte care, de altfel, nu poate fi decât foarte mică...”⁴⁰ Este concepută mai bine rațiunea infamiei pe care o trage după sine, fără excepție, plagiatul: plagiatorul pune în circulație, de la un text la altul, acele mici monade, fără să fie el însuși (se crede) prolific în imagini; pe scurt, juisarea sa e stearpă. E o *geneză inversă*. Acest mod de-a reveni în locul de plecare, acea „aducere-în-apropiere”⁴¹ (Heidegger), acest cânt al identității apropiate de ea însăși nu duc nicăieri. Ca și când, în natura sa monstruos amestecată, el n-ar fi pus laolaltă atâtea diferențe decât pentru a regăsi identitatea dublului. Ca și cum ar fi un fabricant de *contra natură*, care pornește de la o podoabă dezlipită de ea însăși și pusă la locul ei prin suprainprimare. „Îmi place la tine ceva care nu ești tu, ci eu”, îi scria Violet Trefusis lui Vita Sackville-West. Într-adevăr, în plagiat există implicit o adeziune și o acceptare. Astfel D’Annunzio, asimilând senzualitatea

⁴⁰ Charles Baudelaire, *Paradisuri artificiale*, trad. de Elena Popoiu, Institutul European, Iași, 1996, p. 181.

⁴¹ Conform glosarului din ediția Martin Heidegger, *Ființă și Timp*, trad. de Gabriel Liiceanu și Cătălin Cioabă, Humanitas, București, 2003.

vinovată a lui Swinburne, mărturisea o afinitate, se regăsea în Swinburne, după cum s-a regăsit și în Nietzsche sau în Wagner. Dar asta ar însemna să uităm cam repede că o frază nu mai e aceeași când se răspândește, că un corp nu mai e același când se schimbă cu altul. Fraza nu e un corp propriu, viu și suficient: pusă în mișcare, provocată de contact, fricțiune, corp la corp, ea se alterează pe nesimțite, transportă cu ea o mie de alte sensuri, se deschide unor identități multiple, se dispersează în variații infinite. Așadar, din acel moment, cine scrie, celălalt sau autorul? Ne pierdem în anagramă.

Plăcere a libertinajului, plagiatul nu ține de iubirea monogamă, de indiviziunea corpurilor sau de ierarhizarea rolurilor sexuale. El revendică mai degrabă o morală a excesului, a luxului, a fastului, a dezmățului. De ce, spune plagiatorul, să nu ne debarasăm de împovărătoarea luare în considerare a identității sexuale? De ce să nu ne luăm zborul împreună cu dublul nostru, un corp suplu și ușor? Să nu ajungem la acea nehotărâre, acel vertij al sinelui, în care nu mai știm cine suntem, care este corpul nostru și ce corp datorăm cuiva? La urma urmelor, aceasta este starea lumii la Lucrețiu: o perpetuă transmitere a legăturilor, o estetică a disipării.

Cuplu în trei

Efracție în lumea literară. Afacere de plagiat. Se pregătesc titlurile de primă pagină din *Le Littéraire*. Secretul este scos la iveală. Titlu: „Despre plagiat ca despre una din artele frumoase“. Caz imposibil de apărat din punct de vedere moral, se spune, deși i se poate recunoaște abilitatea artistică. Se discută despre „zborul vampirului“ și „comunismul ideilor“ (utopic, ca-ntotdeauna), recunoscându-se, pe înțelesul tuturor, că plagiatele cele mai bune sunt cu siguranță cele care n-au fost descoperite niciodată. Frumoasă hârtie, dar răul e în libertate. Trafic la subsol, principii mărețe și mici meschinării, avocați și un întreg tralala. Se intră în plagiat ca într-o conspirație mută. Suntem în plină *intri-gă*, cuvânt care – ne amintește Malraux referitor la *Legăturile primejdioase* – desemnează în același timp organizarea faptelor într-o operă de ficțiune și un ansamblu eficace orientat de înșelăciuni.

De ce atâta detestare bruscă? Atâtea procese insidioase, atâtea suspiciuni piezișe, dar încrâncenate? Răfuială, amenințări? Lege etologică potrivit căreia fenomenul ar putea fi observat mai ales în grupuri unde excedentul celor chemați ar înțeți ranchiuna împotriva celor aleși? Susceptibilitate exasperată a unui autor care strigă în toate părțile: „Cuvintele mele! Cuvintele mele!“, ca și când n-ar vrea să

știe că orice operă încetează să mai aparțină autorului său pentru a deveni o colonie, o posesiune, oricât de mică, a teritoriului estetic? În realitate, spune Michel Schneider, dacă autorii plagiați țin cu atâta patimă la cuvintele lor, le apără, își revendică sus și tare proprietatea înseamnă că ei au de-a face, mai mult decât oricine, cu lipsa de proprietate a cuvântului lor: nu e nimic al lor decât acest nimic care le scapă încontinuu printre degete.

Așadar, romanesc. Plagiatul cere romanesc. O pereche se face din bucăți, pornind de la o neînțelegere, de către un terț din umbră (care, în general, va și rămâne în umbră): Cititorul. Plagiatorul și plagiatul evadează din cuvintele lor. Adevărați eroi ai cărții, care se eclipsează discret. Uniți pentru ce poate fi mai rău, implicați în această „nebunie în doi” a plagiatului. Pentru că, înainte de intruziunea Cititorului, ei se ignorau cu trufie: acesta se insinuează între ei, îi apropie pentru a-i vedea cum se ciopârțesc, se spintecă, se sfâșie ca niște vulturi. Amintiți-vă de Spalanzani și de Coppeliuss, după ce au inventat Olimpia, micul automat cu buzele reci și cu ochii plini de dorință, din *Negustorul de nisip* de Hoffmann.

— *Dă-i drumul! Dă-i drumul! Ticălosule! Mizerabile!*

După ce mi-am sacrificat corpul, viața!

— *Ah! Ah! Ah! Ah! Nu așa ne-a fost învoiala! Eu am făcut ochii!*

— *Iar eu roțile!*

— *Tâmpitule, tu și cu roțile tale!*

— *Ceasornicar ticălos!*

— *Câine blestemat!*

— *Piei, Satană!*

- *Încetează, salahorule!*
- *Animalule! Pleci odată?*
- *Îi dai drumul?*

Spalanzani apucase corpul femeii de umeri, Coppelius îl ținea de picioare; îl smulgeau unul de la altul, trăgeau de o parte și de cealaltă, luptând cu îndârjire s-o posede. Iată plagiatul, scena 1.

În orice plagiator există dorința crimei perfecte. Dezamăgitor? Bineînțeles, dar a izbutit să dea lovitura, să facă o capodoperă a crimei. Asta poate că se datorează, în cazul de față, nu atât lipsei de vigilență a Cititorului, cât insuccesului cărții. Deoarece, fără succes, nu există nici plagiat, e matematic. Plagiatul este mereu o investiție pentru scriitor. Crima perfectă nu e doar o eroare a celorlalți; de cele mai multe ori, e un eșec literar. Și-apoi, într-o crimă suspectul e mai fascinant decât cadavrul. Dacă își mărturisește fapta de la bun început, suspansul e ratat, iar interesul se pierde. A nu mărturisi înseamnă a captiva: misterul se răspândește, devine pasionant. Cu atât mai mult cu cât Cititorul e mereu la pândă. El vă poate scrie din întreaga lume, din Djibouti sau din Saint-Affrique (Aveyron), e bine informat, a recunoscut toate detaliile; o carte foarte veche totuși, din 1934, dar din care poate oferi paginile exacte, dintr-o ediție epuizată demult; Cititorul e o memorie universală. Și-atunci ce e? Răzbunare, calcul, perfidie? Nu vom ști niciodată nimic. Deoarece Cititorul este o gaură neagră. Complice? Dar al cui? Sicofant? Cu siguranță. Hoții de smochine trebuie dați în vileag. Cititorul nu e cel care citește, e cel care decupează ce a citit și trimite la ziare, la posturi de radio, lumii întregi. Trebuie știut că el poate

face să cadă multe capete. E un Fouquier-Tinville al moralei publice. Cititorul e al treilea Ochi. Hăituiește, ia urma, scrie coloane în juxtă, nopți întregi, fără teamă. Pune degetul pe înșelătorie, îl arată cu degetul pe plagiator, expunându-l răzbunării populare. Vedeți, aici, acolo, e flagrant, nu? Probabil că trebuie să fii plagiator pentru a suscita în ziua de azi o asemenea exegeză, la urma urmelor un pic sterilă, un pic contabilă, dar ce mai contează! Nu te poți supăra cu adevărat pe un Cititor care atât v-a fărâmițat cartea, că a început probabil s-o și iubească puțin. Și s-o așeze, în biblioteca sa, alături de cealaltă.

Așa stau lucrurile cu Cititorul. N-am putea să renunțăm la el, e tot ce am de spus. Dar, în acest cuplu nedorit, pe care el l-a amalgamat fără îndemânare, cine trăiește de pe urma celuilalt? Cine sfârșește prin a-l parazita pe celălalt? Germanul Hans Heins Ewers publica, în 1969, o povestire fantastică intitulată *Păianjenul*, în care vedem un tânăr la fereastră cum spionează o femeie din clădirea de vizavi. Iar această femeie este un păianjen, care stă jos, dincolo de perdea. Ea îl observă; și el o observă. O femeie îmbrăcată numai în negru, cu ochi mari și întunecați, cu rochie neagră, încheiată până la gât, cu picățele violete. Totul începe printr-o succesiune de sinucideri inexplicabile într-o cameră de hotel. Trei persoane se spânzuraseră, în trei zile de vineri consecutive, de rama ferestrei de la camera nr. 7. Un student își propune să elucideze misterul și, treptat, se trezește prins într-un fel de capcană a fascinației, o țesătură de priviri reciproce și de gesturi mimetice. Cine e de fapt această tânără misterioasă, exigentă, diabolică? El nu știe. Ea îl posedă. Într-o zi, se sărută, apăsându-și îndelung buzele pe sticla geamului. Iar el găsește

În această înfrângere, în această supunere la voința necunoscută, o formă de voluptate. În cele din urmă, ea îl obligă să taie firul telefonului, să desprindă cordonul perdelei, să facă un nod și să agațe cordonul de rama ferestrei. Cadavrul studentului a fost descoperit puțin după aceea, spânzurat, în aceeași poziție ca și ceilalți trei dinaintea lui. Cu ochii ieșiți din orbite, având între buze un păianjen mare și negru, acoperit de stranii picățele violete. De asemenea, s-a constatat că al doilea etaj al casei din față nu era ocupat de mai multe luni.

Strategia autorului plagiat este la fel de diabolică. Ea constă în a spune: mă voi folosi de cel care-mi răpește sufletul invizibil pentru a-mi face un nume vizibil pe spinarea lui. Dacă tot mi s-a furat sufletul, măcar mi-l scot la mezat. Succesul celui alt îl face să turbeze; de aceea se va strădui să-și facă publică indignarea: virtute ultragiată, deposedere de sine, viol al intimității etc. Îl auzim cum vorbește de onoare, de reputație și de mai știu eu ce? Spune că va depune plângere și că va câștiga, că-l va scuipa în față pe editor și că prin această ofensivă va izbuti să-și recapete aproape întreaga carte a plagiatorului său, afirmând că el e autorul acesteia. În fond, dincolo de acest tămbălău, nu vedem decât un lucru: o pură cerere de recunoaștere. Prinzându-și plagiatorul *din zbor*, el întoarce asta în folosul său, întocmai cum făcuse plagiatorul cu frazele sale, pentru a spune pur și simplu că există. Pe bune. Dar, evident, asta nu-i de ajuns. Va trebui să-l șteargă pe celălalt pentru a fi mai mult, pentru a exista în locul lui. Astfel, autorul plagiat va deveni unul care *șterge cartea*. Urmărește să șteargă nu urmele sale, ci urmele celorlalți. În fața plagiatorului, scrie Daniel Sibony („*Rasismul*“ sau *ura identitară*), cel care se

simte furat în ființa sa „vede” punctul clar în care fuge identitatea sa: va trebui să și-o recupereze, și tot ce poate face e să-i ia locul. Astfel, se va prezenta în fața Legii.

Vedeți aroganța cu care el se ridică împotriva dumneavoastră, încercând să-și croiască o virginitate în propriii săi ochi (și, fără îndoială, în ochii celorlalți), huiduindu-i pe plagiatori, promițând să smulgă răul din rădăcină, să apere integritatea rasei scriitoare, să curețe circuitul de toți derbedeii Literelor care cred că-și pot permite orice, să-i izgonească pe toți acești meteci ai scriiturii! Dar, de fapt, ce nevoie are să dovedească în fața Legii că un altul nu e scriitor, dacă nu cumva pentru a-și dovedi că el este *efectiv* unul? Deoarece își închipuie că Legea îi va da ceea ce cititorii îi refuză; vrea să fie desemnat prin lege, să fie uns scriitor prin judecată, ca o ordalie prin foc. El cere despăgubiri nu pentru ceea ce i s-a furat, ci pentru ceea ce crede că nu i s-a acordat până atunci. Dar justiția nu răspunde acestui gen de lucruri. Singura întrebare – destul de trivială, recunosc – care interesează Curtea este: *Cât valorează fraza?*

Evident, ar putea manifesta mai multă eleganță sau „flegmă filozofică”, cum spunea Molière. „La urma urmelor – ar spune el –, v-ați folosit de munca mea, sunt de acord, și veți fi și dumneavoastră. Totuși, ați făcut, pornind de la ea, o operă originală, mi-ați îmbogățit munca, ați adus contribuții originale; puteați avea amabilitatea să menționați sursele, dar n-ați făcut acest lucru, nu contează, romanul dumneavoastră are mult succes, și cercetarea mea universitară la fel, suntem chit. Mulțumesc că m-ați furat, mulțumesc că m-ați trădat. Ce înseamnă două-trei pagini în economia generală a unei cărți? De altfel, poate că ați consultat multe alte lucrări, după cum am făcut-o și eu,

dar, într-o muncă universitară, măcar avem avantajul, obligația și satisfacția de a ne cita toate sursele. În domeniul ficțiunii, nu erăți obligat s-o faceți, vă mărturisesc chiar că mi-a făcut mare plăcere să vă citesc romanul, care mi-a amintit de câteva lucruri plăcute, mi-am spus că, la urma urmelor, și eu îmi făceam cărțile pornind de la altele, de la cărțile altora, de altfel cred că e interesantă această concepție a lui Flaubert despre o «carte făcută din cărți», o carte care ar fi visul celorlalte cărți, și cred că nu există două literaturi, o literatură originală și o literatură a citării, ci una singură care trăiește și moare din literatură. Am crezut întotdeauna, analizând raporturile lui Freud cu plagiatul, că în spatele proceselor și al învinuirilor se află un fel de dorință nostalgică a unei gândiri virgine, o gândire sacră ca o mamă. Eu n-am avut niciodată o nostalgie de acest gen, datorită dumneavoastră sunt liber cu ceea ce aș putea considera bunul meu, teritoriul meu, proprietatea mea, iar asta, trebuie să recunosc, în pofida succesului meu de librărie, nu e decât o grădină publică sau un parc de distracții. Am citit mult prea mult în viața mea ca să nu-mi placă faptul că mi-a venit rândul să-mi fie citite cărțile și că sunt atât de apreciate, încât trezesc dorința de a le fura. Poate că mi-a lipsit îndrăzneala de a împrumuta la rândul meu frazele unui anumit autor pe care îl admiram, dar poate am fost atât de influențat de cuvinte precum «proprietate», «cuvinte proprii», încât am moștenit, logic, o profundă repulsie pentru «negrul păcat al plagiatului» (care mi se pare atât de ridicol în ziua de azi), sau, cum mi-a spus un prieten, poate că eram un hoț rușinos, cine știe? Cred că mi-ar face plăcere să vă cunosc, să cunosc pe cineva care a fost atât de aproape de mine și atât de departe în

același timp, care căuta să fure o parte din mine pe care poate nu o cunoșteam și care mi-a îngăduit în cele din urmă s-o admir în Domnia Voastră.“

În realitate, de ce să nu profităm de faptul că ni se fură ideile, imaginile, laturi ale identității noastre, pentru a ne debarasa de ele? Și dacă această trecere de la un text la altul era o eliberare neașteptată? O mutare de dorit? Eu eram așa? De ce să te umfle râsul? E ceea ce povestește piesa lui Normand Chaurette, dramaturg din Québec. *Pasajul Indiana*. Pentru cel de-al doilea roman al său, *Trecerea Mării Roșii*, tânărul Éric Mahorey a primit mult râvnitul premiu al Fundației In-Quarto. Dar foarte repede se constată că această carte reia, cuvânt cu cuvânt, optzeci și trei de rânduri din romanul celebrei Martina North, apărut cu doi ani mai devreme la un alt editor, Frank Caroubier, și intitulat tocmai *Pasajul Indiana*. Titlul se referă la un episod intim din viața romancierei, descriind naufragiul din Marea Baltică, în dreptul insulei Gotland, al pachetului Indiana, la bordul căruia se aflau părinții săi. Există totuși ceva straniu: faptul că Mahorey, în mod vizibil, nu înțelege. El vorbește de hazard, de transmitere a gândurilor, nu poate spune altceva. Ceea ce n-o mulțumește pe Martina North, care își iese din fire, se simte deposedată, spune ea, denunță injustiția, violul, plagiatul pur și simplu. În realitate, aflăm că acest băiat a acceptat să-și împrumute numele lui Caroubier, care a scris cu mâna lui cele două romane ale lui Mahorey, însușindu-și acest pasaj din cartea despre Indiana, poate pentru a recupera o iubire pierdută acum multă vreme, la Tripoli, cu Martina North. „Ne iubeam – îi va spune el – din motive obscure, credeam că totul e simplu

și puneam pe seama fericirii tot ceea ce, venind de la tine, mă neliniștea.“

Ucis de cea pe care o iubea, oare el a vrut să facă din plagiat o armă mortală? Sau pur și simplu, cum va presupune ea, a căutat s-o surprindă? Pentru ca ea să știe că a scrie era ceva mai puternic decât el; a scris chiar sub un alt nume pentru ca ea să-l recunoască. Dar ea nu va bănuî toate aceste lucruri decât la sfârșit. Între timp, trece prin toate stările: e mânioasă, abătută (se teme să nu râdă presa de ea), nesigură. Sfârșește chiar prin a crede în povestea cu filtrarea lucrurilor, înțelege că a ajuns într-un moment al carierei sale în care predă ștafeta. Și-apoi, e foarte atrasă de acest tânăr Mahorey: cum nu-și mai poate recăpăta cartea, de ce să nu pună stăpânire pe autor? De altfel, regăsește la el lucruri personale care i-au fost furate din casă în mai multe rânduri: statuile sale africane, ceașca de ceramică albastră, eșarfele sale de mătase egipteană, rochia de culoarea oceanului pe care o purta în fiecare zi, potrivindu-se cu stările ei sufletești, fotografia părinților.

Martina descoperă, cu aceeași ocazie, fascinația acestui băiat pentru ea, ca și când el ar fi un ideal al ei. Pare atât de cuprins de universul acestei femei a cărei rochie o poartă, femeie care ar putea semăna cu mama lui. Și, văzând-o acolo, în fața lui, în carne și oase, a înțeles că ea există, avea dovada. „Ea m-a adus pe lume“, va spune el. După cum el, la rândul lui, a adus-o pe lume, eliberând-o de himele sale, de „șerpilor“ ei. „Eram un naufragiu și eram prizoniera lui. După cum poate că și tu erai un naufragiu, în care erai prizonier. Și tu, și eu nu căutam decât o ieșire, pentru a da frâu liber celui mai triumfal lucru pe care ne-a fost dat să-l experimentăm înainte de pace: cercetarea

naufraziului.“ Bani, obiectele furate, poziția sa de scriitor – ea acceptă să le piardă pe toate, să le repună pe toate în joc. „Îți propun o învoială. Îmi dai înapoi ceașca și fotografia, iar eu, în schimb, te las în pace pentru totdeauna.“

Cine sunt cenzorii?

Păstrați distanța: iată crezul noii morale americane. Copiii, la școală, învață interdicțiile corporale de bază, sunt avertizați că orice gest de dragoste este deja un abuz și că orice formă de seducție e un viol prealabil. Printre apărătorii cei mai înverșunați ai acestor măsuri puritane, se află mișcările feministe. Acum treizeci de ani, mamele lor demolau bastioanele moralei în numele amorului liber. Iar fiicele ridică acum bariere în numele sexului reglementat, cenzurând orice drept de a privi. Bărbatul a devenit întruchiparea răului, nu e decât un pervers sexual fără speranța mântuirii. S-a isprăvit cu metisajul sexual: totul e doar abuz de putere, ofensă verbală, incitare compromițătoare, atingeri inutile. Un soi de dictatură blândă a nondiscriminării, care-i obligă pe bărbați să fie mereu cu ochii-n patru pentru a nu fi blamați, dați afară din serviciu sau condamnați de tribunale. Și asta pentru că abuzul de acuzări a înlocuit abuzul de putere: o frază deplasată, un gest provocator, o privire, o atingere, și pac! șantajul cu procesul și cererea unei „juste despăgubiri“.

O frică paranoică de tot ce v-ar putea atinge, de tot ce v-ar putea răni? Un ultim refugiu al individului, o fantasmatică reconstituire a sinelui, în epoca familiilor destrămate, a muncii fărâmițate, a trupului traficat? Vertij al unei

conștiințe pure, adormite și animalice, care-și păstrează în mod miraculos identitatea paradiziacă? Atingerea ușoară a corpului celuilalt, frecarea de celălalt li se par intolerabile tuturor celor care visează o entitate imaterială, fără pată, ca și când identitatea lor n-ar cunoaște începuturi, fisuri, reziduuri, ca și când întreaga viață n-ar fi făcută din schițe, reconstituiri, amestecuri, asimilări diverse. Unii vibrează de mânie și se supără pe cei care depășesc granițele, între limbi, culturi, existențe, care mențin vie problema originii, paradoxul originii multiplicat. Această ură este exasperată de credința că altul a luat sau deține tot ce lor le scapă. „Această ură identitară – scrie Sibony – este credința că nimic nu scapă, n-ar trebui să scape. Există o cale abruptă, chiar deșertică, urmând ideea *originii împărtășite* și regăsind-o sub forma unei științe voioase: apartenenței unei origini s-au desprins cu toții de aceasta.“

Toți cei care se amestecă în acest peisaj și contaminează această fantasmă a integrității sunt considerați *intruși*. *Intrusus* este un termen juridic care îl desemnează pe cel introdus într-o funcție fără drept și fără titlu: iată-l pe omul convins de hărțuire sexuală sau de plagiat. Intrusul e cel care confundă totul: interiorul și exteriorul, deasupra și dedesubtul, masculul și femela, pro și contra, dreapta și stânga, adevărul și falsul. El reprezintă – notează Pascal Quignard (*Camera nemăturată a lui Sosos din Pergam*) – tot ce e brusc impropriu, în plus, care trebuie separat, aruncat, măturat, exclus, condamnat la moarte etc. Este mecanismul dezgolit. În privința adevărului, acesta nu are o legătură suficientă cu realul, este rezultatul unei separări ce rămâne mereu vie, rătăcește doar cu scopul de a aduna și de a exclude neîncetat, în timp ce sunt cunoscute

dintotdeauna malignitatea falsului, caracterul său explorator, vorace, inventiv. Adevărul, consacrat mărturiei și vinovăției, nu are o natură prea imaginativă, pe când falsul, dimpotrivă, scapă de piedici, de obligații, de titluri de proprietate, de îngrădiri identitare. Falsul este legat de dorință, de curiozitate, de căutarea carnasieră. Este Ulise *Polutropos* (omul cu o mie de șiretlicuri), vulpoiul Renart, mari figuri ale eroului șiret. Falsul este triumful șireteniei, al șmecheriei, al răutății, al minciunii. Renart este de două ori numit „înșelătorul universal“. Foamea împinge la fals. Sosește căruța cu pește, încărcată de scrumbii și de chișcari: Renart se întinde în mijlocul drumului. E ca o piele, o mortăciune care n-a fost măturată din drum: face pe mortul.

Ah, procurorii virtuții! Sunteți cumva bănuți de plagiat? Sunteți hăituiți ca și cum dintr-odată v-ar fi fost descoperit un trecut nazist, ca în fața unui rău ireparabil. Sunteți „arși“ ca și când, în pofida tuturor, s-ar ignora faptul că imitarea este o practică ce însoțește gândirea și scriitura, că există un fel de lanț omenesc, din generație în generație, prin care nu se poate inventa altceva decât pornind de la ceea ce s-a scris înainte, și că această proprietate colectivă ține de ce e omenesc. Iată-i deci pe șicanatorii frazei, pe grefierii culturii, pe apărătorii micilor salarii indexate după efort, pe „despăduchetorii renumelor“ (Augustin Thierry), pe abații păcatului comis și ai ispășirii! Rușine impostorului! Ah, micul ticălos, banditul, șnapanul! Frauda trebuie denunțată! Abuz! Trădare! Plagiatorul devine un impur, de neatins, un *dalit*, cum se spune în hindi, unul dintre acei dezmoșteniți a căror umbră este izgonită din calea celor puri, a celor inocenți învinși de ordinea ancestrală a purității.

Poate că n-ar strica să-l recitim din când în când pe Rabelais. Ce face Panurge? Panurge își petrece timpul *cheltuind*. Datoriile și creditorii sunt singura lui grijă. Și unica sa teamă este de a nu mai fi legat de lumea care-l înconjoară, de a se retrage într-o bună zi în el însuși, asemenea acelor mistici care se micșorează, uscându-se. Argumente pe care Rabelais le „împrumutase“ de altfel de la Francesco Berni și Sperone Speroni. Să vedem despre ce este vorba. Cartea a Treia, capitolul III⁴²: datoriile, spune el, sunt „ca o punte de trecere și ca o legătură între cer și pământ, o hrană de toate zilele a neamului omenesc“⁴³. În ziua în care soarele va refuza să-și împartă lumina cu luna, ea va rămâne însângerață și întunecată. Ce s-ar întâmpla cu o lume care ar renunța la regimul datoriei și al împrumutului? Ar fi un vacarm teribil. „Nemaidând nimeni pe datorie, am duce o viață de câine.“⁴⁴ Iată principiul universal al vieții: un parazitism generalizat și zgomotos. Când Pantagruel, în Cartea a Patra, capitolul LVI⁴⁵, ascultă în largul mării diverse cuvinte înghețate, cârmaciul corabiei îi spune: Să n-ai teamă. Ne aflăm la hotarul Mării Înghețate, unde s-a dat iarna trecută o bătălie aprigă între arimaspieni și nefelibăți, și atunci au rămas înghețate în văzduh strigătele oamenilor, bărbați și femei, învâlmășeala oștilor, ciocnirea platoșelor de fier, nechezatul cailor. Acum, greul iernii a trecut, vremea s-a înmuiat și sub cerul înseninat zgomotele se

⁴² François Rabelais, *Gargantua și Pantagruel*, trad. de Alexandru Hodoș, Editura Art, București, 2008; capitolul „Cum laudă Panurge pe datornici și pe împrumutători“, pp. 265–268.

⁴³ *Ibidem*, p. 267.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ibidem*; capitolul „Cum s-au găsit cuvinte învățate printre cele înghețate“, pp. 511–513.

topesc și se aud. Unele nu erau încă dezghețate și Pantagruel a aruncat pe puntea corăbiei un morman de cuvinte înghețate, care semănau cu niște mărgele de culori felurite. „Am vrut [spune Panurge] să pun câteva cuvinte spre păstrare, în untdelemn, așa cum se învelește de obicei gheața în cârpe curate. Dar Pantagruel m-a oprit, spunând că n-are nici un rost să strângi și să pui deoparte ceea ce niciodată nu-ți lipsește și ai la îndemână oricând, cum ar fi vorbele dezghețate, pe care le rostesc bunii și veselii pantagrueliști.”⁴⁶ Economie a darului și a înapoierii darului ce face mai mult decât orice morală. La ce bun să înghețăm cuvintele? Mai bine să le dezghețăm, chiar dacă riscă să fie sângeroase.

Să repetăm: a scrie este o șiretenie nerușinată, o invitație la a fi iubit, devorat, jefuit, o dorință de a profita de corpul tău până la extenuare, până la respingere. „A scrie – spunea Violette Leduc – înseamnă a te prostitua. Înseamnă a excita, înseamnă a te vinde.” Cum să nu ni se pară ridicolă, astăzi, pretenția narcisistă a unor autori? A existat o epocă, poate cea mai lungă din istorie, în care operele se aflau în circulație liberă: de îndată ce erau divulgate, era ca și când ar fi fost dăruite, distribuite. Asta înseamnă că nu vom mai putea folosi cuvintele de-acum înainte dacă nu le plătim? Literatura va fi o pură marfă? Oare se va pune un impozit pe circulația textelor? Vor fi filtrate cu grijă la vamă? De ce este internetul așa de captivant? Pentru că hackerii, pirății informatici, pot face intruziuni permanente și generalizate în toate memoriile lumii. Pentru că, pe net, nu există teritoriu propriu: totul e accesibil tuturor. Pentru că aici libertatea tranzacțiilor nu are limită, iar timpul devine fluid, expansibil. Un alt exemplu: Godard, care se

⁴⁶ *Ibidem*, p. 513.

folosește de imaginile altora în filmele sale, spunând pur și simplu: aceste imagini aparțin tuturor, nici vorbă să plătesc drepturi de autor. O mare parte din creația artistică de astăzi, în muzică sau în artele plastice, se face în acest mod: plecând de la opere „originale“, artistul recreează altceva, dar nu există un motiv sau o frază muzicală care să fi fost scrise de el. Este arta citării, a mixajului, a aranjării. Se joacă cu sintetizatoarele, se încrucișează stilurile, se mixează totul, *house, jungle, rap, techno* etc. Se șterpelesc zece secunde de aici, douăzeci de dincolo, se reciclează sunetele, ca multe alte materiale anonime. E ceea ce se numește un *lifestyle*.

Și-apoi, ce poate fi mai satisfăcător, mai elogios, mai viu decât a fi jefuit? „M-ar bucura careva care ar ști să-mi smulgă penele“, spunea Montaigne (II, 10)⁴⁷. V-au fost citite cărțile, v-ați bucurat de un succes uluitor, ați cucerit printr-o întorsătură de frază, și atunci? A fi copiat înseamnă poate că ați vorbit ca nimeni altul înaintea dumneavoastră. Cu ce rimează aceste fantasmе de penetrare, de efracție a gândirii? Această obsesie asupra originii, această sensibilitate paranoică față de un altul? Moralismul țațoș al celor care sunt perfect capabili să-și ascundă viața și nu suportă să fie dezvăluite secretele celorlalți? Suficiența celor care tipă „cartea mea, comentariul meu, istoria mea“ și care (după cum observa Pascal) „miros a megieși [precum] proprietarii care rostesc toată ziua bună-zia «casa mea»“⁴⁸? „A aparține tuturor – notează Rémy de Gourmont – a deveni pâinea cea de toate zilele a tuturor, nu e oare visul tuturor scriitorilor demni de acest nume?“ (*Promenade literare*).

⁴⁷ Montaigne, *op. cit.*, vol. I, p. 394.

⁴⁸ Pascal, *op. cit.*, p. 168, pasajul 43.

Cod secret

E adevărat, e fals? Aceasta este întrebarea. Când ceea ce era prilej de jubilație devine brusc suspiciune, iar minunarea se preschimbă-n răceală. E totuși același text, nimic nu s-a schimbat, în afara *unghiului de vedere*. Ca și când cuvintele ar clipi și v-ar lua în derâdere, și-ar bate joc de voi. Ca și când textul s-ar apuca, în timp ce invită la lectură, să se ironizeze. Ca și când cuvintele v-ar spune: știți cine sunt eu și de unde vin? Textul ne pune pe gânduri – o îndoială față de autenticitatea sa, de originea sa, deoarece spune în realitate că orice discurs este lipsit de origine. Că orice frază nu trăiește decât în spasmele, în incertitudinea unei alte fraze, că orice frază este deja propria ei minciună.

Nu mai știm ce să spunem, ce să gândim, ce sentimente să avem față de un text ce se întoarce asupra lui însuși. Presupunem o infidelitate, vorbim de înșelătorie, suntem vexați că am fost păcăliți, ca în fața acelor picturi în *trompe-l'œil*, acele *xenia* ale picturii antice în care artiștiile iluziei erau atât de savant puse în scenă, că – ne spune Strabon –, în fața *Satirului sprijinit de o coloană*, prepeșițele domesticite ale trecătorilor începeau să piuie, atât de adevărată părea prepelița pe care artistul o pictase pe coloană. Plagiatorul spune că orice cuvânt este mincinos: nu originea sa îi asigură veracitatea, ci puterea sa de fabulare.

De asemenea, spune că inocența nu e decât o altă formă de înșelătorie. Amintiți-vă episodul din *Miracolul trandafirului*, în care pe Genet îl ia amețea când Villeroy îl anunță, pe un ton un pic dezinvolt, că tovarășul său Robert, un spărgător ieșit de curând din închisoare, l-a sărutat. Înțelegând atunci că virilitatea hoțului este ea însăși o virilitate furată. „Acest lucru mi-a provocat amețea finală. Bărbatul meu, voinicul meu, tipul meu, cel care mă săruta și îmi dădea parfumul său, se lăsa sărutat, mângâiat de un șmecher mai puternic. Îl sărutase un spărgător! Deci hoții se sărută! [...] Ca să-mi dau seama, a fost nevoie de o deschizătură în noapte.“

Tzetzis, savant bizantin din secolul al XII-lea, povestește în *Chiliadele* sale că atenienii le comandaseră lui Fidias și lui Alcamene două statui ale Atenei, care urmau să fie plasate pe două coline. Când statuile au fost arătate, lumea a vrut să-l lapideze pe Fidias, din cauză că proporțiile pe care le dăduse operei sale păreau false. Dar, odată puse la locul lor, statuia lui Alcamene a părut neîndemânatică. Acest calcul al proporțiilor, bazat pe poziția observatorului, ilustrează destul de bine diferența stabilită de Platon, în *Sofistul*, între copie (*eikon*) și simulacru (*phantasma*). Simulacrul, spune Platon, este o imagine proastă (față de copie), deoarece include punctul de vedere al spectatorului. Perspectiva e cea care înșală ochiul și judecata, creând falsul și inducând în eroare. Plagiatorul nu face altceva: producând simulacre, el cere o acomodare din partea cititorului, o privire subiectivă, un unghi de vedere. Îl face să iasă din el însuși, cerându-i să intre, la rândul său, în ficțiune.

Sensul textului este deci suspendat la stadiul de gimnastică, acrobație, găselniță a singurului loc strategic potrivit

acestei duble lecturi, acestei lecturi deplasate. Este ceea ce se întâmplă cu anamorfozele, imagini aparent ilizibile, bizar alungite, care se redresează brusc, recăpătându-și integral sensul când sunt privite dintr-un unghi anume, ca în *Ambasadorii* lui Holbein. În plagiat, citatul mascat dobândește brusc o altă lizibilitate, fraza este exact aceeași, dar o analizăm dintr-o altă perspectivă, încât pare străină de ea însăși. După un timp de acomodare, sub unghiul cerut, dintr-o perspectivă „oblică”, ea se transformă sub privirile noastre, pare să se dedubleze, fără să știm exact care dintre ele e fantoma celeilalte. Tocmai această reverie e tulburătoare în plagiat. În realitate, plagiatul este nu atât împrumutarea unei identități, sulemenirea unei scrieri, cât un mod de a lăsa să dispară ceva imperceptibil care trece de la autor la cititor pentru a acționa asupra acestuia din urmă posedându-l: prin plagiat, scriitura devine o *momeală*, o punere radicală sub semnul îndoielii. După Barthes, plagiatorul nu face decât să spună din nou că singurul scop al literaturii este de a înșela sensul pe care ea îl elaborează luxos.

Da, orice fabulă este o artă a trucajului. Iar plagiatorul îl forțează pe cititor să intre în sala mașinilor. Ca în piesa lui O'Neill, *Maimuța păroasă*, când mica domnișoară vizitează camera cazanelor de pe transatlantic: are un șoc teribil, scoate un țipăt sufocat, pleacă de-a-ndăratelea, cu mâinile la ochi, și până la urmă leșină. Ea nu știa, spune O'Neill, că poate să existe o brutalitate totală, afișată într-un mod atât de lipsit de pudoare. Iată secretul plagiatului. Secretul ascuns. Literatura nu are nimic metafizic: e o sală a mașinilor, jengoasă, obscenă, extenuantă, înspăimântătoare. Da, există întotdeauna cuvinte dedesubtul cuvintelor, oglindiri de sens, fugi, capricii. Frazele nu sunt decât fulgere,

interstiții, gelozii în spatele cărora pândește plagiatorul. Limbajul se deschide, de la începutul jocului, către cele ce au fost deja spuse, pe care le primește sub forma cea mai dereglată a hazardului. Este, fără doar și poate, cea mai bună definiție a plagiatului. Fărâme, instantanee, mici tăieturi din limbaj ce rătăcesc în căutarea celui alt sens. Și, sub aparența unui cuvânt ce crește în aer liber, sălășluiește în umbra clandestinității un alt cuvânt, precis, meticolos, cu o stăpânire de sine extremă, neluat la întâmplare sau sub imperiul urgenței, nicidecum, un cuvânt născut dintr-un hazard absolut și supus celor mai stricte ajustări (cum ar fi, la începutul *Impresiilor din Africa* ale lui Roussel, în imensa piață a Trofeelor, situată chiar în centrul Ejurului, acea statuie neagră ce părea, la prima vedere, făcută dintr-un singur bloc, dar care în realitate era alcătuită numai din numeroase balene de corset tăiate și îndoite după cum cerea modelajul). Iar aceste două cuvinte se strivesc și se topesc unul în celălalt, se îngrămădesc, se străbat, se încalecă. Alunecă unul peste celălalt, după modelul unei geologii a faliilor în care toate straturile pământului se ciocnesc între ele, astfel încât cititorul să se rătăcească în labirintul straturilor lor nesigure.

Doar gestul de dezvăluire smulge în cele din urmă din atâtea texte calme secretele lor cele mai întunecate, dar cum să nu credem că acele texte până atunci *imaculate* nu-și retrag singure atracțiile lor sumbre, natura lor echivocă? E celebră apologia plagiatului făcută de Lautréamont (*Poezii II*), care îl înfățișează ca pe un mod de a corecta, de a amplifica sau de a ameliora o idee.

Cuvintele care exprimă răul sunt menite să ia un înțeles de folosință. Ideile se îmbunătățesc. Înțelesul cuvintelor ajută la aceasta.

*Plagiatul e necesar. Progresul îl implică. El strânge de aproape fraza unui autor, se slujește de expresiile lui, șterge o idee falsă, o înlocuiește cu ideea justă.*⁴⁹

Ce face Lautréamont? El extrage din moraliști, precum Vauvenargues, Pascal sau La Rochefoucauld, maxime sau aforisme pe care le răstoarnă antonimic, luându-le sistematic în răspăr. „Marile gânduri vin din inimă” (Vauvenargues), „Marile gânduri vin din rațiune” (Ducasse). Deturnări necesare, prelevări anonime, mulaje și demulaje, având între ele ceea ce Duchamp numea *preasubțirele* lipsei de asemănare. Dar Lautréamont a disimulat și alte plagiate. În *Cânturile lui Maldoror*⁵⁰. E citat în general amplul pasaj din Cântul al cincilea despre stolurile de grauri, copiat din *Istoria păsărilor* a lui Buffon (care, de altfel, a fost practic redactată de Duéneau de Montbéliard). Dar există multe alte exemple. Unirea dintre Maldoror și rechinul-femelă, de pildă, din Cântul al doilea? Luată integral din *Marea* lui Michelet. Unirea dintre Maldoror și păduche e, prin comparație, escamotată: în mod vizibil, Lautréamont n-a găsit o descriere adecvată în nici o lucrare din vremea sa. Cât despre corlele prădătoare (stercorari) (V), pelecinate (V), zborul uliului regal (V) sau caruncula cărnoasă din partea superioară a pliscului de curcan (VI), descrierile lor sunt reluate de la Buffon sau din *Enciclopedia istoriei naturale* a doctorului Chenu. Anumite observații, anumite axiome ale vocabularului științific i se par perfecte, atât de

⁴⁹ Lautréamont, *Opere complete*, trad. de Tașcu Gheorghiu, Univers, București, 1976, p. 198.

⁵⁰ Lautréamont, *Cânturile lui Maldoror*, trad. de Tașcu Gheorghiu, Institutul Cultural Român, București, 2007.

inedite și de poetice, că le introduce în opera sa în stare brută: este descoperirea *colajului*, găselnița celor *frumoși asemeni*, din Cânturile al cincilea și al șaselea. Pe scurt, spune François Caradec, acest text fulgerător este plin de capcane, de încuietori cu cifru, de mistificări și de hohote de râs.

Deliberate sau clandestine, oare aceste plagiate nu au, în fond, aceeași natură? Oare nu țin de o concepție asemănătoare a literaturii ca „știință a arbitrarului”? „Poezia personală și-a trăit timpul de jonglerie relativă și de contorsiuni contingente”, scrie Lautréamont. N-am putea să fim mai clari de-atât. Da, plagiatul este necesar. Pentru că *literatura* îl implică. Și de aceea el se joacă cu patronimele sale, cu ambiguitatea referințelor sale, cu perspectiva hotărât contradictorie a celor două culegeri ale sale, lăsându-l pe cititor în fața contrarietăților sale, descumpănit și furios. „Poezia – spune el – trebuie să aibă ca scop adevărul practic.”

Plagiatul absolut

Pentru a induce în eroare pe cineva care strigă în gura mare după dumneavoastră că l-ați plagiat, că l-ați deposedat de sufletul său, sau mai știu eu ce, e de-ajuns să-i întoarceți complimentul și să-i spuneți că tot ceea ce spune a mai fost deja spus. E o replică imparabilă. Îi ia piuitul. Dintr-o dată, vorbele sale nu i se mai par așa de firești: se întreabă dacă vorbește sau nu cumva se repetă, dacă e un personaj de roman sau doar stăpânit de nebunia sa. E ceea ce i se întâmplă lui Gombrowicz însuși, așa cum se pune în scenă în *Trans-Atlantic*, în fața lui Borges, „gran escritor, maestro... maestro...”⁵¹. Și Gombrowicz nici nu apucă bine să spună că nu-i place untul prea untos, că imediat acel Corregidor i-o întoarce: „Spun unii aici că untul e untos... O idee, de acord, interesantă... interesantă idee... Păcat că nu e prea nouă, pentru că a spus-o deja Sartorius în *Bucolicele* sale.”⁵² Și, cum adaugă: „Ce-mi pasă mie ce a spus Sartorius, când Vorbesc Eu?”⁵³, i se și răspunde: „Și nu-i deloc o idee rea, și poate fi oferită cu sos de stafide, dar aici e nenorocirea că încă Madame de Lespinasse a spus ceva asemănător într-una din *Scrisorile* sale.”⁵⁴ La sfârșit,

⁵¹ Witold Gombrowicz, *Trans-Atlantic*, trad. de Ion Petrică, Editura Rao, București, 2006, p. 36.

⁵² *Ibidem*, p. 38.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ *Ibidem*.

când urlă: „Căcat, căcat, căcat!“, celălalt îi dă replica: „Nu-i deloc o Idee rea, e bun și cu ciuperci, doar să le călești puțin și să le dregi cu smântână; ce să-i faci însă dacă a fost rostită de Cambronne.“⁵⁵ După care s-a retras în pardesiul său, dând frâu liber piciorului.

„Eu am rămas fără replică! Mi-am uitat limba în gură! continuă Gombrowicz. Nemernicul, m-a lăsat fără replică, încât nu găseam nici un cuvânt, pentru că nimic din ce era al meu nu e al Meu, cică ar fi fost Furat!“⁵⁶ Atunci nu i-a mai rămas decât să meargă cu pași mari, în lung și-n lat, cu pași mari și incoerenți, ca un om (va spune mai târziu consilierul Podsiadki) care s-ar fi îmbătat mangă în fața întregii lumi, fără să mai scoată nici un fel de sunet. Prin urmare, ultimul cuvânt îi aparține celui care are referințe bibliografice. Acesta este *principiul lui Borges*. „Certitudinea că totul este scris – spune el – ne anulează sau ne schimbă în fantasmă“ (*Ficțiuni*⁵⁷). La urma urmelor, e de-ajuns să demonstrăm că originalitatea nu e decât o suficiență de autor, că toate sursele unei opere sunt înăuntrul și că sursele cele mai bune sunt cele incorecte. Sau, cu alte cuvinte, că orice operă este întârzierea alteia, că orice operă este *în întârziere*. Duchamp cerea, de altfel, să se folosească termenul „întârziere“ în loc de tablou sau pictură. Ca și când cei care ar face picturi bune ar fi încetinitorii sau *privitorii*.

Știți cum se reproduc fragii? La un moment dat, apare un mic lăstar, care, în loc să stea la locul lui, are o oarecare

⁵⁵ *Ibidem*, p. 39.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ Jorge Luis Borges, *Opere I (Istoria universală a infamiei, Ficțiuni, Evaristo Carriego, Istoria eternității)*, trad. de Cristina Hăulică, Andrei Ionescu și Darie Novăceanu, Univers, 1999, p. 310; citatul este extras din „Biblioteca Babel“.

ambiiie, aaă cã, pe îndelete, se preschimbã într-o tulpinã foarte lungã, își înalță cãpsorul mai departe, îl pune pe pãmânt unde prinde rãdãcini, trãgându-și seva din cel dintâi butaș, și produce iarãși frãguțe, mai frumoase decãt cele ale plantei-mamã, dat fiind cã îi furã substanța. E ceea ce se cheamã un *gurmand*. „Pãrerile noastre se înghesuie unele peste altele. Cea dintâi stã drept tulpinã celei de-a doua. A doua celei de-a treia. Ne cãțãrãm astfel din treaptã în treaptã.”⁵⁸ Se observã astfel, în istoria literarã, fraze în perpetuã mișcare, citate nomade, reluãri, deformate, aproximative, ce se învãrtejesc neconținut, ce par sã dobândeascã o viață proprie. Jean Starobinski (*Peregrinãrile lui Cadmus*), ca un detectiv avizat, a luat urma uneia dintre acele formule infidele, i-a reconstituit itinerarul și ocolișurile, i-a descoperit legãturile cele mai indiscrete. Pe urmele lui Warburton și Condillac, Rousseau distinge, în al sãu *Eseu despre originea limbilor*, trei tipuri de scriere: alegoricã (hieroglificele egiptene), cea care figureazã sunetele (ideogramele chinezești), analiticã (scrierile noastre alfabetice). El caracterizeazã cel de-al doilea tip astfel: „cu adevãrat zugrãvirea sunetelor și a vorbirii pentru priviri”⁵⁹, formulã pe care Rousseau a furat-o din articolul „Scriș” din *Enciclopedie*, în care sunt citate patru versuri din Brébeuf:

*Cet art ingénieux
De peindre la parole et de parler aux yeux,*

⁵⁸ Montaigne, *op. cit.*, vol. II, p. 635.

⁵⁹ Jean-Jacques Rousseau, *Eseu despre originea limbilor unde se vorbește despre melodie și despre imitația muzicală*, trad. de Eugen Munteanu, Polirom, Iași, 1999, p. 30.

*Et par les traits divers des figures tracées,
Donner de la couleur et du corps aux pensées.*⁶⁰

La greci, inventatorul acestei arte de a picta care este scrisul ar fi Cadmus. Dar ancheta abia începe. Deoarece versurile lui Brébeuf se dovedesc a fi traducerea liberă și dezvoltarea, după principiul „frumoaselor infidele“, a unui singur vers din *Farsala* lui Lucan (pe care Brébeuf o tradusesese, având un oarece succes la public): *Mansuram rudibus vocem signare figuris* (a reprezenta prin figuri grosolane un anumit cuvânt). Dar iată o primă alunecare de sens: în timp ce Lucan și Brébeuf caracterizau scrierea alfabetică, Rousseau aplică formula ideogramelor chinezești, semnalându-și discret intervenția prin locuțiunea adverbială „cu adevărat“. Dar povestea nu se oprește aici. În marea mișcare de reacție ideologică, la începutul secolului al XIX-lea, Louis de Bonald devine un aliat al lui Rousseau pentru a dovedi că nu pot exista nici cuvântul și mai ales nici scrisul fără intervenție divină. „A picta cuvântul și a vorbi privirii“ ține, spune el, de o Providență care a vrut să fie fixată legea pe care se întemeiază societatea. Cadmus nu mai e decât o figură a lui Dumnezeu. Fiul lui Louis de Bonald, Victor, va explicita în 1833 această asimilare și nu va ezita să-l rescrie pe Brébeuf care-l rescrisese pe Lucan:

*C'est du Ciel que nous vient cet art ingénieux
De peindre la parole et de parler aux yeux,*

⁶⁰ „Un meșteșug al firii, / De a picta cuvântul și a vorbi privirii / Și, prin alesătura de chipuri zugrăvite, / A dat trup și culoare lucrurilor gândite.“

*Et, par les traits divers des figures tracées,
De donner la couleur et le corps aux pensées.*⁶¹

Simulacre fructuoase, contrasensuri izbutite și împrumuturi manifeste, sunt nenumărate intrigi în viața literară. Borges, în ale sale *Investigări*, a trasat, de asemenea, circuitul unei alte metafore celebre, cea a lui Pascal: „Totul este o sferă infinită al cărei centru se află pretutindeni, iar circumferința nicăieri”⁶², care a circulat, din text în text, de la Xenofan din Colofon, Parmenide, Hermes Trismegistul, până la teologul Alain de Lille, la „ereticul” Giordano Bruno și, în sfârșit, la Pascal, cu o completă revoluție de sens. „În acest secol descurajat – scrie Borges – spațiul absolut ce inspiră hexametria lui Lucrețiu, spațiul absolut care fusese o eliberare pentru Bruno, a fost un labirint și un abis pentru Pascal.” Și conchide: „Poate că istoria universală nu e decât istoria diverselor intonații ale câtorva metafore.”

Compilație scolastică? Vertij erudit? Rătăcire în labirinturile culturii? Nicidecum. În realitate, Borges, departe de a dori să stabilească o paternitate oarecare a gândirii sau de a măsura gradele de originalitate a scriitorului, caută mai curând să slăbească noțiunile de paternitate și originalitate, sugerând continuitatea subterană și unitatea secretă a artei și a gândirii. „Adevărul – spune Gérard Genette – e că mai degrabă vrea să exalte rolul cititorului și să illustreze această idee, exprimată înaintea sa de Valéry, că autorul unei opere nu deține și nu exercită asupra ei

⁶¹ „S-a pogorât din ceruri un meșteșug al firii, / De a picta cuvântul și a vorbi privirii / Și, prin alesătura de chipuri zugrăvite, / A dat trup și culoare lucrurilor gândite.”

⁶² Pascal, *op. cit.*, p. 175, pasajul 72.

nici un privilegiu, că aparține din naștere domeniului public și că ea nu trăiește, din acel moment, decât din nenumăratele sale relații cu celelalte opere în spațiul fără frontiere al lecturii“ (*Literatura după Borges*). Prin urmare, fiecare text original trimite prin aluzii la altele, explicit sau implicit, fiecare text este deliberat sau nu o culegere de citate. Iar cititorul îl recrează la rândul său, adică îl redactează încă o dată, și tot așa la nesfârșit. Aparentele reluări ale literaturii nu indică doar o continuitate, ele revelează și o lentă și progresivă metamorfoză. De ce precursorii lui *Kafka* îl evocă toți pe *Kafka*, fără să semene între ei? Pentru că unicul lor punct de convergență este în acea operă care va veni și care le va da, retrospectiv, întâlnirii lor o ordine și un sens. „Fiecare scriitor își creează precursorii“, spune *Borges*. Timpul literar e reversibil. Astfel, *Artaud* putea spune, peste timp, că *Lewis Carroll* îi furase și îi plagiase, lui, *Antonin Artaud*, atât poemul lui *Humpty Dumpty* despre mare și pești, cât și *Jabberwocky*.

„Suntem întotdeauna mai puțin originali și mai puțin plagiatori decât am crede“, notează *Michel Schneider*. A blama plagiatul înseamnă a vrea să ni se bage încă o dată pe gât mitul improbabil al originalității, în care n-am vedea decât contrafaceri, maimuțări și corupție. Concepție care îi face uneori pe anumiți autori să creadă că textul lor este în același timp originea și propriul sfârșit, că orice scriere care se inspiră din el nu poate fi decât apocrif sau bastard; pe scurt, că frazele lor există *în sine*. Din acel moment, chiar în cazul în care n-ar fi prilejuit nici un plagiat, orice alt text înrudit n-ar fi decât o reluare a celui dintâi, deoarece acesta a epuizat toate posibilitățile genului. Orice operă „în același gen“ este un text în plus. Autorul spune: „Am

zis-o, nu mai e nevoie să se zică din nou.“ Astfel, orice reluare este supusă greșelii, orice imitare e condamnată. Acest discurs al originii este evident o pură ficțiune, ce se regăsește în toate religiile Cărții unde există un text susceptibil de a ocupa primul loc. „Să nu adăugați nimic la cele ce vă poruncesc eu, nici să lăsați ceva din ele“, îi declară Dumnezeu lui Iosua în *Deuteronomul*⁶³. Eu sunt Unicul, iată ce spune cuvântul lui Dumnezeu. De aceea discursul teologic nu s-a constituit, în mod logic, decât prin respingerea ereziilor.

În primele sale accepții, cuvântul *apokruphos* desemnează ceea ce se sustrage privirii, ceea ce e ținut ascuns, spre deosebire de ceea ce e vizibil și public. Hipolit din Roma, Clement din Alexandria, Origene încă vorbesc despre „doctrine secrete“, despre „tradiții secrete“ sau despre „cărți secrete“, fără a da cuvântului un sens depreciativ. Ca Atanasie care, într-o *Scrisoare festală* ce datează din 367, temându-se că unele ființe pure, induse în eroare de șiretenia oamenilor și înșelate de asemănarea dintre titluri și cărțile depozitare ale adevărului, ar începe să citească alte cărți așa-zis „apocrife“, dă lista *Sfintelor Scripturi* autentice. Dar cuvântul care, pentru Atanasie, avea încă sensul de carte secretă, depozitară a unei înțelepciuni ezoterice, devine în curând sinonim cu *inautentic*, spre deosebire de scrierile canonice. Iar autorul său, un ereziarh. Așa se face că, în 400, Ieronim îi scrie lui Laeta, în privința educației fiicei sale: „Să se păzească de toate apocrifele; și, dacă vreodată

⁶³ *Deuteronomul* 4, 2; de fapt, sunt cuvintele cu care Moise se adresează Israelului: eroarea autorului provine din faptul că, ulterior, în *Cartea lui Iosua*, Dumnezeu i se adresează, într-adevăr, acestuia din urmă de mai multe ori.

vrea să le citească, nu pentru a căuta într-însele dogme autentice, ci numai respectul pentru simboluri, să bage de seamă că aceste cărți nu aparțin autorilor al căror nume îl poartă titlul, că multe socotințe greșite sunt amestecate în textul lor și, în sfârșit, că trebuie să fim prudenți când cautăm aur în noroi“ (Scrisoarea 107).

Borges a tot spus că e un impostor. Se simțea oare vinovat că s-a servit din literatură, profitând de aceasta fără prejudecăți? Sau socotea derizorie instituirea, de către modernitate, a unui soi de poliție a Literelor, vrând astfel să arate că literatura nu se cade să fie infiltrată de un batalion de jandarmi și de vameși? Încotro mergeți? De unde veniți? De unde aveți sursele? În realitate, observă Hector Bianciotti, Borges nu credea în meritele originalității, pe care o considera un mit al epocii, găunos și păgubos, pentru el important fiind nu să nu imiți, ci să fii imitabil. Este convins că partea de inovație acordată unui scriitor este subțire; date fiind incalculabilele repercusiuni ale tuturor textelor anterioare, ideea de text absolut personal ține, pentru el, doar de religie sau de oboesală. De altfel, ilustrase această teorie, în 1940, în prima sa nuvelă, „Pierre Ménard, autorul lui Quijote“ (*Ficțiuni*).

Pierre Ménard este un literator din secolul XX care crede că e o lipsă de politețe și chiar de cultură să împovăram bibliotecile cu noi lucrări. Astfel, își consacră viața redactării unui Quijote ce corespunde *cuvânt cu cuvânt* celui al lui Cervantes. El nu voia să-l adapteze sau să-l parodieze, travestindu-l într-o formă și într-un stil modern. Ideea lui era de a-l rescrie scrupulos, frază cu frază, așa cum îl făcuse Cervantes în urmă cu trei secole. Lucrul i-a luat o viață întreagă: mii de pagini de scris înghesuit pe care

le-a corectat și le-a reluat încontinuu, neabandonându-și munca decât după ce a izbutit să reproducă toate inflexiunile modelului său. Astfel a devenit, în istoria literaturii, autorul primei opere invizibile. Această operă, poate cea mai semnificativă din epoca noastră, scrie Borges, este compusă din capitolele 9 și 38 din prima parte a lui *Don Quijote* și dintr-un fragment din capitolul 22. El reproduce câteva fraze ale textului lui Ménard și, după ce le-a comparat cu cele strict identice ale spaniolului, ajunge la concluzia că este vorba de două texte diferite, chiar opuse, deoarece condițiile istorice sunt altele; le separă trei secole supraîncărcate cu evenimente, inclusiv publicarea lui *Don Quijote*. Demonstrând ingenios în ce măsură această nouă versiune este un text „infinat mai bogat. Mai ambiguu [...], dar ambiguitatea este o calitate”⁶⁴. Cele două texte rămân deci ireductibile unul la celălalt. Borges transformă chiar această ireductibilitate în principiul unei *art nouveau* a lecturii: „tehnica anacronismului deliberat și a atribuțiilor greșite”⁶⁵, ceea ce „umple cu aventură cărțile cele mai liniștite. A-i atribui lui Louis-Ferdinand Céline sau lui James Joyce *Imitația lui Cristos* nu reprezintă o suficientă renoație a acestor suave avize spirituale?”⁶⁶

„Când scriem împreună – spune Borges despre colaborarea sa cu Bioy Casares –, uităm cine suntem. E ca și cum ar exista un al treilea om făcut puțin dintr-unul și puțin dintr-altul. Dacă m-ați întreba de la cine vine cutare frază, de la mine sau de la Bioy Casares, nu v-aș putea da un răspuns, și nici el.” Mai precis, în *Cronicile lui Bustos*

⁶⁴ Jorge Luis Borges, *op. cit.*, p. 287, povestirea „Pierre Ménard, autorul lui Quijote”.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 288.

⁶⁶ *Ibidem*.

Domecq, scrise în colaborare cu el, Borges relatează curiosul destin al unui anume César Paladion, care a dat dovadă de mai multă inocență sau nerușinare decât Pierre Ménard. „În epoca noastră – scrie el –, un lung fragment din *Odiseea* se află pe post de introducere la unul dintre *Cantos* de Pound și știm precis că opera lui T.S. Eliot reproduce versuri din Goldsmith, din Baudelaire și din Verlaine.” Paladion, în 1909, a mers mult mai departe. A anexat cumva o operă întreagă, *Parcurile abandonate* de Herrera y Reissig. Și astfel a inaugurat cariera strălucitoare și unică a plagiatorului absolut. Adică a unui autor care ar lăsa lumii o amprentă în întregime personală, nescriind totuși absolut nimic. Deoarece César Paladion a scotocit – lucru pe care nu l-a mai făcut nimeni înaintea sa – „în profunzimile sufletului său și a publicat niște cărți care îl exprimă, fără a supraîncărca impresionantul *corpus* bibliografic deja existent și fără a cădea în vanitatea facilă de a scrie el însuși un singur rând”. Astfel, după *Parcurile abandonate*, el a publicat *Tebanele* (volumul 2), apoi *Câinele familiei Baskerville*, apărut cu câțiva ani mai devreme. În 1918, s-a lansat în publicarea *Georgicelor* și, un an mai târziu, „conștient atunci de maturitatea sa spirituală”, a băgat la tipar *De divinatione* a lui Cicero. „Pentru unii critici – continuă Borges –, publicarea unei evanghelii după texte de Cicero și de Vergilius corespunde unui fel de respingere a canoanelor clasicismului; preferăm să vedem în acest ultim demers, pe care nu-l duce până la capăt, o reînnoire spirituală. La urma urmelor, misterioasa și senina cale ce duce de la păgânism la credință.” Aceasta a fost deci Opera completă a celui mai original și mai eclectic dintre oamenii noștri de litere.

Ghilimelele lui Sade

Lui Sade nu-i plăceau ghilimelele, pe care le considera, într-o notă la *Juliette sau deliciile viciului*, o „împestrițare dezagreabilă“. Acest lucru îi îngăduie să-l citeze pe Brantôme fără a-l ofensa cu acele virgule dezagreabile și fără a-l copia cuvânt cu cuvânt, deoarece „Brantôme n-a făcut decât să schițeze ceea ce noi am vrut să pictăm mai energic, fără a ne îndepărta de adevăr“. De altfel, Sade dovedește, ca și Diderot, un soi de măiestrie în acest domeniu, de insolență și chiar aroganță pe care cu greu le-am mai găsi în ziua de azi. Astfel, un anume abate Richard, care publicase în 1776 o *Descriere istorică și critică a Italiei*, va fi ținta privilegiată a sarcasmelor sale. Abatele va găsi în persoana lui Sade în același timp un plagiator și un acuzator. Sade, ce-i drept, era un obișnuit al genului, și nu numai în a sa *Călătorie în Italia. Sistemul naturii și Bunul simț* ale lui d'Holbach se risipesc în *Filozofia în budoar*, *Juliette sau deliciile viciului* și *Noua Justine*. Chiar *Noua Justine* copiază, adesea textual, o mare parte din *Întrebările lui Zapata* de Voltaire, cincisprezece pagini din Voltaire condensându-se în zece pagini din Sade. Iar în *Juliette sau deliciile viciului*, discursul lui Clairwil despre verosimilitatea dogmei Infernului rezumă *Infernul distrus*, operă anonimă de inspirație sociniană, a cărei traducere franceză a apărut la Londra

în 1769 sub îngrijirea lui d'Holbach. De altfel, cea mai mare parte împrumutată pe care am reperat-o până aici: douăzeci de pagini consecutive.

I se întâmplă chiar și lui Sade să-și illustreze furtișagul printr-o apologie a furtului: furtul ce are loc sub ochii noștri chiar în clipa în care e sărbătorit. Recitiți-i discursul (pe care spune că l-ar fi cumpărat într-o dimineață în Palatul Egalității) „Francezi, încă un efort dacă doriți să fiți republicani“, inserat în *Filozofia în budoar*. „Este sigur că el [furtul] întretine curajul, forța, îndemânarea, toate virtuțile, într-un cuvânt, utile unei stăpâniri republicane, prin urmare și guvernului nostru.“⁶⁷ „A existat și un popor care nu-i pedepsea pe hoți, ci pe cei care se lăsau furați, pentru a-i învăța să-și păzească avutul.“⁶⁸ „Imitați legea înțeleaptă a poporului de care v-am vorbit; pedepsiți omul neglijent care s-a lăsat furat, dar nu pronunțați nici un fel de pedeapsă împotriva celui care fură.“⁶⁹ Sade cere, pe bună dreptate, achitarea hoțului, pentru că a furat acest paradox din „Apologia lui Raimond Sebond“ de Montaigne (*Eseuri*, II, 12).

Prin urmare, să n-o credeți pe cititoarea zăpăcită care v-ar spune *sincer*: „Sade nu mă deranjează, dar plagiatul da.“ Oare Sade chiar n-ar avea într-adevăr nimic de-a face cu plagiatul? Chiar credeți? Păcat împotriva spiritului? Ei, aș! Toată erotica lui Sade nu e oare un pur plagiat? Și întreaga sa scriitură nu e oare un mod de a pune stăpânire pe plăceri abuzând de ceilalți ca de niște obiecte ale plăcerii? Ați remarcat că, la Sade, totul începe cu un rapt? De pildă,

⁶⁷ Marchizul de Sade, *Filozofia în budoar*, trad. de Andrei Băleanu, Editura de Vest, Timișoara, 1993, p. 163.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 164.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 165.

la începutul celor *O sută douăzeci de zile ale Sodomei*. Societatea celor patru prieteni caută pretutindeni zeci și zeci de tineri băieți și fete, cu o limită de vârstă de doisprezece sau cincisprezece ani, care trebuie să dea dovadă de grație, inocență și noblete și pentru care trebuie plătit un preț ieșit din comun. Aceștia sunt găsiți și aduși pe domeniul ducelui; apoi aceste zeități mute sunt examinate pentru a le departaja, fiind oprite doar opt din fiecare sex. Ce se întâmplă cu ceilalți? Majoritatea fetelor au fost trimise de îndată „pe jos, fără de-ajutor ori călăuză”⁷⁰. Totuși, cu douăsprezece dintre ele s-au distrat vreme de opt zile, complet și în toate felurile. După care au fost date în seama unor codoașe care s-au și îmbogățit din prostituția unor fete atât de distinse. Cât despre băieți, o sută cincizeci la număr, nici unul n-a fost eliberat fără să fi prestat servicii. Libertinii noștri au petrecut cu ei o lună în castelul ducelui și, când au fost satisfăcuți pe deplin, au inventat, spune Sade, un mijloc plăcut de-a se descotorosi de ei: vânzându-i unui corsar turc. Pe această cale, toate urmele erau șterse, iar ei își redobândeau o parte din cheltuieli. Turcul a venit să-i ia undeva pe lângă Monaco, unde au fost aduși în grupulețe; și astfel au ajuns sclavii acestuia, „soartă înfiorătoare fără îndoială, dar care nu-i veseli mai puțin pe cei patru scelerai ai noștri”⁷¹. Aceștia au devenit *ipso facto* niște plagiatori, în sensul roman al termenului.

Dar chiar credeau că-și pot permite orice? Oare sunt mai presus de legi? Pentru că se bucurau de încredere și

⁷⁰ Marchizul de Sade, *Cele o sută douăzeci de zile ale Sodomei sau Școala libertinajului*, trad. de Tristana Ir, Editura Trei, București, 2005, p. 118.

⁷¹ *Ibidem*, p. 124.

de aur? De fapt, remarcă Blanchot (*Rațiunea lui Sade*), dacă libertinii se bucură de avantajele rangului, ale averii, ale imunității pe care le-o asigură situația lor, dacă au privilegii din naștere pe care se mulțumesc să le perfecționeze printr-un despotism implacabil, ei cred (împreună cu Sade) și că puterea, ca de altfel și singurătatea, nu e doar o stare, ci o alegere și o cucerire, că puternic e doar cel care știe să devină puternic prin propria sa energie. Că limita mizeriei este un resort la fel de viguros ca și surâsul norocului. Și că ticăloșia este compensarea nedreptății, după cum furtul este revanșa celui deposedat. Și dacă se întoarce roata? Întreabă Justine. În realitate, spune Sade, libertinul se leagă cu putere de rău, încât nimic nu i se mai poate întâmpla. „Adevăratului libertin îi plac până și reproșurile pe care i le aduc, pe merit, execrabilele sale fapte.” Dacă face rău altora, ce voluptate! Dacă ceilalți îi fac rău, ce bucurie! Nimeni nu-l poate răni, nimic nu-i alienează puterea de a fi el însuși și de a se bucura de sine. Iată-l absolut liber.

Regula lui Sade: bucuria de a ofensa virtutea. Ar putea fi și principiul plagiatorului. Vedeți începutul *Noii Justine*. Juliette, vioaie, zăpăcită, drăguță foc, răutăcioasă, drăcoasă, cincisprezece ani. Justine, mai naivă, caracter sumbru și romantic, o frumusețe mai interesantă, deși e mai în vârstă, numai paisprezece ani, care deja începe să-și plângă soarta și să se vaiete. Juliette îi face morală, îi spune că nu trebuie să se întristeze de nimic pe lumea aceasta, că poate să aibă senzații fizice pline de voluptate și că adevărata înțelepciune constă înfinit mai mult în dublarea plăcerilor sale decât în sporirea durerilor. „Justine, îi spuse ea, aruncându-se pe un pat, sub privirea surorii ei, și descoperindu-se până deasupra buricului, uite cum fac când sunt tristă: mă

mângâi... mă descarc... și-mi trece.“ Virtuții – toate necazurile, viciului – fericirea statornică. „Nimic nu e atât de primejdios ca prea multă bună credință“, spusese Corneille în *Sertorius*. Justine vrea să rămână pură? Va fi mereu o perdantă. Una e deprimată, plânge și geme, cealaltă se excită și se mângâie. „Calvar, pe de o parte, aventură triumfală, pe de alta“ (Sollers, *Sade în timp*). Și iată „cea mai sublimă lecție de morală pe care oamenii au primit-o vreodată“.

Ce lux mai e și plagiatul! Și ce plăcere! Există o beție a lui Sade, a limbii lui Sade, și e o beție de *plagiator*. Nu atât o efervescență a plăcerilor, cât o ferocitate a sufletului, nu atât o anarhie a sentimentelor, cât o *apatie* suverană în fața crimei. La Sade, lumea e imorală din cauza sistemului, nu a temperamentului. Crima, notează Sollers, este de obicei simplistă, meschină, utilitară, vulgară, *virtuoasă*, mereu prea grăbită să isprăvească, *econoamă*, este o inhibiție, o dovadă de afazie, un poem prost ce susține surd morală. Sade face din ea o iritare a nervilor, aceștia fiind „parcă întorși, crispați pe toată întinderea lor“. Trupurile nici nu mai contează atunci: un trup valorează cât un altul, nu mai este decât un simplu element substituibil la nesfârșit într-o imensă ecuație erotică, apare doar din întâmplare și dispare fără ca măcar să ne dăm seama, e de-ajuns uneori să-i luăm bucațile, să le înghițim, să le înfulecăm. De aceea Clairwil (a cărei pasiune este de a masacra bărbații) vrea să le sacrifice părțile virile sau inima însângerată, să le prade cu măiestrie, cu furie, și să-și vâre în găoază aceste organe masculine înainte de a-și da drumul. „O, la naiba, cât e de delicios, spuse Clairwil urlând de plăcere, încearcă, Juliette, încearcă, nu e pe lume voluptate mai mare.“

Sade, care, în *Juliette sau deliciile viciului*, elaborează într-un mod parodic statutul Societății Prietenilor Crimei („Unicul Dumnezeu pe care îl cunoaște este plăcerea”), ar fi trebuit să se gândească la o Societate a Prietenilor Plagiatului, dacă nu cumva ar fi fost inclusă din oficiu, firește.

Cuprins

<i>Noul Menon sau De ce nu știm când și cum săvârșim plagiatul</i> , prefață de Gabriel H. Decuble	5
<i>Acesta este un plagiat</i>	17

I. Despre plagiat și împrejurările sale

Cele două înșelătorii	23
Șiretlicuri de plagiator	31
Tachinării	43
Perec se amuză	51
Toba-trompetă	57
Duetiștii	66

II. Despre plagiatul propriu-zis

Nașterea plagiatului	75
Calixthe	83
Cuplu în trei	94
Cine sunt cenzorii?	104
Cod secret	110
Plagiatul absolut	116
Ghilimelele lui Sade	126

GRUPUL EDITORIAL ART

Comenzi – Cartea prin poștă

C.P. 78, O.P. 32, cod 014810, sector 1, București
tel.: (021) 224.01.30, 0744.300.870, 0721.213.576;
fax: (021) 224.32.87

Apologia plagiatului

În colecția **Demonul teoriei** au apărut:

1. Pierre Bourdieu, *Despre televiziune*
2. Hans Magnus Enzensberger, *Cei care aduc groaza. Eseu despre perdantul radical*
3. André Comte-Sponville, Jean Delumeau, Arlette Farge, *Cea mai frumoasă istorie a fericirii*
4. Pascal Engel, Richard Rorty, *La ce bun adevărul?*
5. J. Hillis Miller, *Etica lecturii*
6. Arthur Schopenhauer, *Arta de a avea întotdeauna dreptate*
7. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka. Pentru o literatură minoră*
8. François Furet, Ernst Nolte, *Fascism și comunism*
9. Paul Ricœur, *Răul*
10. Jürgen Habermas, *Etica discursului și problema adevărului*
11. Georg Simmel, *Despre secret și societatea secretă*
12. Jean Baudrillard, *Cuvinte de acces*
13. J. Bottéro, M.-A. Ouaknin, J. Moingt, *Cea mai frumoasă istorie a lui Dumnezeu*
14. Georges Bataille, *Partea blestemată*
15. Pierre Bourdieu, *Schiță pentru o autoanaliză*
16. Pierre Bayard, *Cum se ameliorează operele ratate?*
17. Paul Ricœur, *Iubire și justiție*
18. Belinda Cannone, *Sentimentul de impostură*
19. Remo Bodei, *Senzația de déjà vu*

Atenție, demonul teoriei ne face cu ochiul!
Ca orice demon care se respectă, nu doarme niciodată: veți înțelege de ce.



demonul
teoriei



La urma urmelor, plagiatul este o artă poetică. Arată că încântarea produsă de un text nu este decât efectul unor manevre și ocolișuri, că literatura nu este decât o muncă de croitorie, de butășit sau de „umplutură”, iar originalitatea, în materie de creație, nu e decât o momeală, o înșelăciune. Un text nu e niciodată altceva decât amprenta altui text, și astfel putem ajunge până la originile scrisului.

T.S. Eliot afirma destul de brutal: poeții minori împrumută, poeții mari fură de-a dreptul. Chiar și în aceste vremuri ce pun originalitatea la loc de cinste, cei mai mari scriitori n-au ezitat să jefuiască autori obscuri. *Istoria picturii din Italia* și *Scolile italiene de pictură* ale lui Stendhal sunt un vast plagiat după Amoretti, Bossi, Venturi, Pignotti și *tutti quanti*. Tălăria are geniile sale, iar Stendhal e unul dintre ele.

Baudelaire raporta plagiatul poetic la identitatea spirituală. „Știți de ce l-am tradus perfect pe Poe? Pentru că semăna cu mine. Prima oară când am deschis o carte a lui, am văzut, cu spaimă și încântare, nu numai subiecte visate de mine, ci FRAZE gândite de mine și scrise cu douăzeci de ani înainte.” Argument imparabil.

Cât despre Dumas, acuzat că a împrumutat de la Schiller scene întregi, de la Walter Scott unele capitole, de la Chateaubriand pagini întregi și restul de la aproape toată lumea, el face apel la Dumnezeu. „Dumnezeu însuși, când l-a creat pe om, nu a putut sau nu a îndrăznit să-l inventeze: l-a făcut după chipul și asemănarea sa.”

www.editura-art.ro

ISBN 978-973-124-392-4



9 789731 243924



EDITURA
ART